

Joaquín Lameiro Tenreiro

**SUJETO, IMAGEN E INCERTIDUMBRE EN LA
NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA
D^{ra}. Eva Valcárcel López

Vº. Bº. de la directora

El doctorando

Fdo.: Eva Valcárcel López

Fdo.: Joaquín Lameiro Tenreiro

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA Y LATINA

2013

... comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura...

Julio CORTÁZAR, *Rayuela*

Pero plantear el problema no es simplemente descubrirlo, es inventarlo.

Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*

ÍNDICE

Agradecimientos.....	9
Nota previa.....	11
1. Cuestiones preliminares.....	17
1.1. Introducción metodológica.....	17
1.1.1. Concepción de este trabajo como un discurso.....	17
1.1.2. Particularidades del discurso crítico.....	19
1.1.3. El problema del discurso crítico <i>en abîme</i> : conflictos de restricción....	22
1.1.4. Propuesta de método: aproximación arbitraria y <i>ad hoc</i>	24
1.1.5. Definición de la terminología básica.....	28
1.1.5.1. Manifestación literaria.....	28
1.1.5.2. Texto.....	31
1.1.5.3. Narración, relato, cuento y otras formas genéricas de la manifestación literaria.....	36
1.1.5.4. Enunciado y enunciación.....	38
1.2. Estado de la cuestión: panorama de las aportaciones de la crítica.....	40
1.2.1. Consideraciones generales.....	40
1.2.2. Aportación crítica: aproximación desde el eje diacrónico.....	43
1.2.3. Aportación crítica: aproximación desde el eje sincrónico.....	49
1.2.4. La aproximación de Francisco Lasarte: “mirada al sesgo”, erotismo de la escritura y espectáculo enajenado.....	66
1.2.5. Posicionamiento frente a la tradición crítica.....	74
1.3. Justificación de la selección del <i>corpus</i>	79
2. Autor, narrador e inseguridad de la manifestación.....	83
2.1. Concepto de inseguridad narrativa.....	83
2.2. Justificación de la división del <i>corpus</i> en tres etapas.....	88
3. La inflexión de la otredad como aprehensión del “misterio” en <i>Nadie encendía las lámparas</i>	97

3.1. La aceptación de la pluralidad de lo real y la superación del egocentrismo del enunciado.....	97
3.2. La forma de la manifestación literaria.....	100
3.3. “Nadie encendía las lámparas”: desplazamiento indeterminado del yo y reappropriación del cuerpo de la manifestación.....	105
3.4. Desdoblamientos del yo y del cuerpo.....	113
3.5. La búsqueda de cuerpos-otros para el yo.....	118
3.6. El movimiento de excentramiento del cuerpo al objeto.....	122
3.7. La infiltración de la escritura en el texto.....	123
3.8. “El comedor oscuro”: perfectividad del ejercicio interpretativo.....	129
3.9. Archi-isotopías en “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”.....	130
3.10. Las figuras.....	133
3.11. Exégesis, apropiaciones y desenmascaramientos.....	140
3.12. La archi-isotopía de la carne: primera aproximación.....	151
3.13. El fracaso interpretativo en “El comedor oscuro”.....	153
3.14. Éxito interpretativo y expansión del deseo.....	157
3.15. Legitimación irónica de la manifestación.....	162
3.16. La archi-isotopía de la carne: segunda aproximación.....	169
3.17. Conclusión parcial: convergencias de los análisis de “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”.....	171
4. La traza del sentido de la manifestación a partir de sus símbolos.....	177
4.1. Análisis de las figuras animales: del síntoma al símbolo.....	177
4.2. Exégesis de las figuras animales: el paradigma de la araña en “El comedor oscuro” y “El balcón”.....	180
4.3. “La mujer parecida a mí”: las figuras animales como mecanismos de movimiento del sujeto.....	196
5. La imagen como mundo.....	203
5.1. Espectáculo y especulación.....	203
5.2. “Mi primer concierto” como manifestación espectacular invertida.....	206

5.3.Narración fantástica y manifestación crítica.....	222
5.4.Voluntad crítica y deseo especulativo.....	239
5.5.Rosario Ferré y la teoría de lo fantástico de Todorov.....	241
5.6.“El acomodador” como manifestación especular invertida. Los paradigmas del texto fantástico y de la ficción crítica.....	254
5.7.El principio de indeterminación como una solución al problema de la inseguridad narrativa.....	265
5.8.Espectáculo y deseo.....	272
5.9.Reificación y re-subjetivación en “El acomodador”: una cartografía del deseo.....	281
6. La escritura como fluctuación deseante del <i>yo</i>	309
6.1.Idea y movimiento.....	309
6.2.“Explicación falsa de mis cuentos”: indeterminación de lo verdadero y lo falso.....	315
6.3.Una micro-política del deseo.....	320
6.4.“Menos Julia”: las líneas de fuga del deseo.....	324
6.5.El túnel como rizoma.....	340
6.6.Mapa y calco en “Menos Julia”	349
7. Desestratificación de los planos y narración en superficie.....	367
7.1.Ruptura asignificante y semiosis paralela en “El corazón verde”	367
7.2.Objetos parasitarios y entidades de sentido híbridas.....	380
7.3.Narración en superficie.....	391
7.4.Refracción publicitaria y distorsión del deseo en “Muebles ‘El Canario’”	401
7.5.Refracción especular y distorsión especulativa en “Las dos historias”	424
8. Recapitulación y conclusiones.....	451
8.1.Recapitulación.....	451
8.2.Conclusiones.....	465
Bibliografía citada.....	477
Nota acerca de la bibliografía.....	477
1.Bibliografía primaria.....	479

2. Bibliografía secundaria.....	479
2.1. Monografías teóricas.....	479
2.2. Bibliografía crítica sobre Felisberto Hernández.....	481
2.2.1. Artículos.....	481
2.2.2. Monografías.....	483
Apéndice I: Traducciones • Annexe I : Traductions.....	485
1. Résumé.....	487
2. Conclusions.....	500
Apéndice II: Resúmenes • Apéndice II: Resumes • Appendix II: Abstracts.....	513
1. Resumen.....	515
2. Resumo.....	515
3. Abstract.....	516

Agradecimientos

Las páginas que siguen deben mucho al apoyo y a la ayuda de varias personas con las que he tenido la fortuna de compartir los años que he dedicado a esta investigación. Vaya para todas ellas mi más sincero agradecimiento.

Ante todo, la mitad de la autoría de esta tesis le corresponde con pleno derecho a mi directora, la Dra. Eva Valcárcel, mentora y amiga.

Merecen la mayor gratitud el sustento y la abnegación de mis familiares, que veían cómo este trabajo se extendía año tras año y nunca dudaron de que –por inverosímil que hasta hace poco pareciese– algún día estaría terminado. Hoy es ese día, papá y mamá; Inés; los que nos dejaron durante el proceso y los que siguen aquí, por mucho tiempo.

Et mon amour le plus profonde pour Anna, qui, sans avoir lu les histoires de Felisberto, m'a montré comment parfois, si, le mystère est dévoilé.

Nota previa

Señalamos en esta nota algunos aspectos de carácter técnico y académico que pueden resultar de utilidad al lector.

En lo que se refiere al uso del español, hemos procurado ceñirnos siempre a las recomendaciones que la Real Academia Española efectúa a través de su *Diccionario de la lengua española (DRAE)*; en el momento de redacción de este texto se encuentra en su vigésima segunda edición, si bien ya están publicadas las propuestas de enmienda para la vigésima tercera, que también se han tenido en cuenta) y de su *Diccionario panhispánico de dudas* (primera edición). No obstante, hemos introducido ciertos tecnicismos y neologismos que no están considerados como normativos por la RAE. Lo hemos hecho solo cuando hemos considerado que no existía un término normativo equivalente. En general, se trata de palabras relacionadas con la teoría y la crítica de la literatura y, en particular, el lector podrá observar la utilización frecuente de neologismos tomados del francés, debido a la importancia que en determinados momentos de nuestro trabajo concedemos a algunos teóricos de lengua francesa. Entre estos términos podemos citar aquí, por su alto índice de ocurrencias en las páginas que siguen, los adjetivos “autoral” y “escritural” que deno-

tan, respectivamente, una relación con respecto del autor, entendido este como función de la comunicación literaria, y una relación con respecto de la escritura, entendida esta como actividad literaria.

Otros términos no normativos obedecen a contextos más limitados, como el adjetivo “rizomático”, derivado del sustantivo “rizoma” tal y como lo entienden los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari en una serie de obras teóricas de las que hacemos uso, o el adjetivo “felisbertiano”, utilizado por la crítica con diversas variantes (“felisberteano”, por ejemplo) para referirse a Felisberto Hernández o a su obra. En contra de lo que sucede habitualmente, la crítica suele utilizar el primer nombre de pila del autor (“Felisberto”) en lugar de su apellido.

Cuando citamos textos de otros autores, respetamos sus variaciones gramaticales y ortográficas. En los casos en los que percibimos una errata evidente, la subsanamos y justificamos nuestra corrección en nota al pie. Cualquier modificación introducida en una cita figura entre corchetes. Hacen excepción a esta regla las comillas, que se han transcrito siempre como comillas cortas, y los guiones, que se han transcrito como guiones largos.

En las citas en leguas distintas del español, se sigue la normativa respectiva, independientemente de su incompatibilidad con las normas del español (por ejemplo, comillas largas o espacio antes de determinados signos de puntuación en francés).

Utilizamos la cursiva para marcar partes del texto que queremos enfatizar, así como para marcar términos especiales, neologismos, latinismos o extranjerismos distintos a los que hemos explicado aquí. Normalmente, los términos especiales se introducen en cursiva en su primera ocurrencia,

y en redonda en las siguientes. La cursiva en los textos citados estaba ya en el original, excepto cuando indiquemos lo contrario.

Entrecomillamos citas breves, dentro del cuerpo de texto; paráfrasis y expresiones que no se ajustan al registro formal del español, o bien tienen un carácter aproximativo.

En cuanto a la manera de citar textos de otros autores, cuando se trata de citas breves (menos de cuatro líneas), se transcriben entrecomilladas en el cuerpo de texto, mientras que las citas de mayor extensión se transcriben en párrafo aparte, en un cuerpo tipográfico menor y con sangrías a derecha e izquierda. Cuando se ha eliminado parte de un texto citado, porque no se consideraba pertinente, se indica mediante tres puntos suspensivos entre corchetes. Se considera el párrafo como unidad textual mínima; por ello, cuando se elide el principio, el final o ambos, se señala la elisión del mismo modo.

Para las referencias de las citas de las obras de Felisberto utilizamos un sistema abreviado, que consiste en indicar en el cuerpo de texto y entre paréntesis el título de la obra, el número del volumen de las *Obras completas* en el que se encuentra en cifras romanas y la paginación en cifras arábigas. El resto de las referencias se introducen en nota al pie y siguen un sistema de campos en posiciones fijas, apareciendo solo aquellos campos que sean pertinentes en cada caso: nombre y apellidos del autor o autores; título de la obra citada; editor, compilador, antólogo, etc.; título de la revista o del volumen colectivo; traductor; número y/o volumen y año para las revistas; plaza de edición, editorial y año de edición para los libros; páginas citadas. Cada campo se separa del siguiente por medio de una coma. En el capítulo bibliográfico, para facilitar la ordenación alfabética, se ha antepuesto el apellido al nombre del autor. Se utiliza siempre ti-

pografía redonda, excepto para los apellidos de autores, editores, compiladores, antólogos, etc., que se transcriben en versalita. Los títulos siguen las normas tipográficas que se describen en el siguiente párrafo. Para evitar repetir innecesariamente la misma referencia, hacemos uso de un sistema de notación reducido: en las citas de obras de Felisberto, siempre que una cita provenga de la misma obra que la cita inmediatamente anterior, se sustituye el título por la expresión “ibíd.” (“ibídem”). Lo mismo sucede cuando se refiere la misma obra en notas al pie consecutivas. En estos casos, tras la expresión “ibíd.” se añade la expresión “pág.” o “págs.” (“página” o “páginas”) seguida de la paginación en numeración arábica. En las notas al pie, además, solo se ofrece la referencia completa de una obra en su primera ocurrencia en un capítulo. En el resto de las ocurrencias en el mismo capítulo se recuperan tan solo el nombre y los apellidos del autor y el título de la obra (en ocasiones reducido), y se añade la expresión “ed. cit.” (“edición citada”) seguida de la expresión “pág.” o “págs.” para indicar las páginas citadas en cada caso, de la manera que acabamos de explicar.

Debido a la difícil adscripción genérica de los textos felisbertianos, hemos optado por desvincular el sistema de citación de cualquier organización de género. Así, se transcriben en cursiva los títulos de aquellas obras cuya edición prínceps se publicó en volumen exento y en redonda entrecomillados los de aquellas otras cuya edición prínceps no se publicó en volumen exento. Para el resto de la bibliografía citada, se utiliza la cursiva en los títulos de monografías y obras publicadas en volumen exento y la redonda entre comillas en los títulos de artículos, capítulos de monografías o ensayos en publicaciones colectivas.

En el sistema de referencias se utilizan una serie de latinismos y abreviaturas comunes en los registros de la filología y de la teoría y la crítica literarias en español. Cuando el *DRAE* proporciona una forma españolizada de un latinismo, se ha preferido a la etimológica, y se escribe en redonda. Los latinismos etimológicos se escriben en cursiva. Todas las abreviaturas de las que hacemos uso están incluidas en el “Apéndice 2” del *Diccionario panhispánico de dudas*.

1. CUESTIONES PRELIMINARES

1.1. Introducción metodológica

1.1.1. Concepción de este trabajo como un discurso

Concebimos el presente trabajo como un discurso, es decir, como un enunciado activado por un acto de enunciación que es lanzado al exterior –a la otredad– por un autor –nosotros; el *yo* de la escritura– y que es recibido por una instancia terminal y refractaria: el lector –el *tú* de la escritura-lectura–. El proceso de enunciación que traslada el enunciado desde el autor hasta el lector supone que el discurso se formula como una sobre-codificación de una entidad semiótica distinta de él. Coloquialmente, se podría decir que existe siempre un desplazamiento no previsto e inevitable entre lo que se quiere decir y lo que se acaba diciendo. Se trata de una sobre-codificación porque el enunciado en sí, como estructuración de una serie de intuiciones e intensidades que se producen en el sujeto pensante previo al sujeto discursivo (lo que podríamos llamar “idea”), está ya codificado. El enunciado codifica la intensidad subjetiva para hacérsela presente al sujeto pensante. A su vez, cuando este sujeto pensante se mueve

a la posición de sujeto discursivo, añade a su pretensión de autocomprensión la pretensión de la comprensión de los otros.

La sobrecodificación del discurso, en lugar de limitarlo, lo expande. Pero esta expansión *se realiza* solo en algunas de las direcciones posibles, porque, a fin de cuentas, de eso se trata: de *realizarse* el sujeto en un discurso. La sobrecodificación no cancela otros desarrollos discursivos posibles. Sencillamente no los desarrolla. El trabajo del lector no se limita por lo tanto a la decodificación del discurso del autor (aunque esto lo proveerá de una lectura “suficiente”), sino que se extiende, por lo menos en teoría, hasta la deconstrucción de ese discurso. No se trata entonces de aplicar un mecanismo de codificación-descodificación (un mecanismo esencialmente epistemológico, engranado en el conocimiento común de una lengua, una tradición cultural, una “especialización”) que realizaría una operación de entrada-salida (*input-output*) y generaría un circuito discursivo redundante en el que el autor y el lector establecerían un diálogo cuyas nuevas intervenciones serían siempre idénticas a las intervenciones anteriores; algo así como un monólogo espejado.

Se trata de re-subjetivar un objeto (el discurso) que, en un estado previo, era sujeto. Lo importante de la sobrecodificación no es solo la superposición de códigos, sino, sobre todo, el proceso de reificación del sujeto que conlleva. En un plano teórico, el lector debería ser capaz de re-subjetivar el discurso, no solo entendiendo lo que allí se dice, sino *conociendo* lo que allí no se dice –no se enuncia, no se reifica– pero se puede rastrear por medio del enunciado y sus restos de subjetividad. El lector llegaría entonces “al corazón” de la intensidad subjetiva del autor, y podría desarrollar –codificar, volver legibles– otras direcciones latentes en el movimiento subjetivo inicial.

Que esto se pueda llevar a cabo en la práctica de un modo completo es una pretensión absurda. No obstante, mantener la posibilidad teórica como horizonte de lectura sí es posible, y podría favorecer una mayor comprensión del discurso y del enunciado, por lo menos, aun cuando no pueda restaurarse completamente la intensidad subjetiva del autor, porque, de cualquier modo, ¿cómo una intensidad puede completarse, si no es por reificación en un proceso extensivo, es decir limitado y estructurado?

1.1.2. Particularidades del discurso crítico

Este trabajo se presenta como un discurso, en los términos y con las consecuencias que acabamos de razonar. Pero esta definición no es suficiente porque nuestro discurso –y podemos decir que prácticamente todos los discursos– tratan sobre algo distinto del *yo* que los enuncia. Es decir, todos los discursos y por lo menos *este* discurso tienen un objeto. La intensidad subjetiva que se encuentra en su germen se configura como una intensidad tangencial entre el sujeto del discurso y su objeto. Evidentemente, esto significa que la extensión sobrecodificada por el discurso parte de un *momentum* intensivo en el que el sujeto y el objeto se encuentran.

En el caso de un discurso crítico, como lo es este, el objeto es *otro discurso*, enunciado por otro sujeto y sobre el que se aplican los mismos problemas de sobrecodificación y reificación descritos en el apartado anterior.

En el proceso de deconstrucción de un discurso crítico, el lector debe entonces encarar dos juegos completos de discursividad: el discurso crítico del estudioso y el discurso, en principio acrítico, que es el objeto de estudio. En el caso particular de la crítica literaria, ambos discursos tienen

en común su naturaleza lingüística (en el sentido estricto, como enunciaci-ones realizadas en una lengua natural) y divergen en la naturaleza de su objeto: un objeto de lo real para el discurso literario y un objeto discursi-vo para el discurso crítico.

Pero, evidentemente, un discurso también es un objeto de lo real. La diferencia pertinente estribaría entonces en el nivel de codificación del objeto del discurso *antes de incorporarse al discurso*: una codificación solo subjetiva en el caso de la experiencia previa a la escritura literaria; una sobrecodificación ya reificada en el caso de la experiencia previa a la escritura crítica. Podríamos decir, por lo tanto, que el discurso crítico se forma como una escritura “de segundo grado” a partir del discurso literario que examina y del que trata. Tomamos esta concepción de algunas de las consideraciones de Roland Barthes en *Critique et vérité*:

La critique n'est pas la science. Celle-ci traite des sens, celle-là en produit. Elle occupe, comme on l'a dit, une place intermédiaire entre la science et la lecture ; elle donne une langue à la pure parole qui lit et elle donne une parole (parmi d'autres) à la langue mythique dont est faite l'œuvre et dont traite la science.

Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre « traduire » l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est « engendrer » un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre [...] Le critique dédouble les sens, il fait flotter au dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence des signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (ce n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation *surveillée*, soumise à des contraintes optiques : de ce qu'elle réfléchit, elle doit *tout* transformer ; ne transformer que suivant certaines lois ; trans-

former toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique.¹

Ahora bien, cuando Barthes declara que la obra literaria no puede ser “reflejada” (descrita, traducida, explicada) por el crítico porque “no es un objeto especular como una manzana o una caja”, incide en la peculiaridad de la naturaleza discursiva del objeto literario, pero su manera de plantear la cuestión es un tanto confusa. Como venimos diciendo, el discurso literario *es* un objeto, con la particularidad de que encierra en él restos de una voluntad subjetiva. Hasta cierto punto, esto lo acerca a cualquier otro objeto artificial (la caja) y lo distancia de cualquier objeto natural (la manzana).

El hecho de que no sea un objeto especular, y, por ello, no pueda ser reflejado por el discurso crítico si no es por medio de un proceso anamórfico, es un síntoma de su remanente subjetivo y, sobre todo, de su propia naturaleza discursiva: si la caja puede ser “reflejada” es porque, aun cuando conserva restos de una subjetividad creadora, no los conserva como discurso; no está hecha de lenguaje. Cualquier objeto lingüístico es portador de un sentido patente, además de todos los sentidos latentes que se le puedan atribuir. Decir, por tanto, que la labor del crítico es “engendrar un sentido derivado de la forma que constituye la obra literaria” supone formular una aseveración incompleta, por cuanto implícitamente supone que la “obra” (el discurso literario) no tiene ningún sentido previo a la atribución que opera el lector/crítico. Aun cuando un discurso no tuviese emisor, un sentido primero le vendría atribuido por el autor, por la mera acción de la enunciación y, como ya hemos explicado, por la organización selectiva de la intensidad subjetiva que lo precede.

1 Roland BARTHES, *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil, 1999, págs. 69-70.

Si un discurso literario no es un objeto especular en la manera en la que una caja u otro objeto artificial no lingüístico lo son, es ante todo *porque es un objeto especulativo*: se desarrolla sobre un referente que sí es especular, y sobre el que él, en primer lugar, realiza una operación anamórfica. La diferencia entre el discurso literario y el discurso crítico es, entonces, una diferencia de grado, y podemos apuntar hacia una gradación restrictiva, en la que el primer grado (el literario) es menos restringido que el segundo (el crítico).

Así, Barthes establece que “[l]e critique ne peu dire ‘n’importe quoi’”,² y ofrece las tres restricciones de la crítica citadas arriba. La diferencia entre el discurso literario y el crítico estriba, precisamente, en el distinto grado bajo el que cada uno se somete a estas restricciones. El discurso literario *puede decir cualquier cosa*, porque solo le es pertinente la primera restricción: “de lo que refleja, debe transformarlo todo”.

1.1.3. El problema del discurso crítico *en abîme*: conflictos de restricción

Ahora bien, esta distinción tajante entre discurso literario y discurso crítico no siempre resulta plenamente operativa. En particular, en la obra de Felisberto Hernández, que es el objeto de este trabajo, se produce un fenómeno determinado que provoca un conflicto entre los grados de restricción de los discursos. Este fenómeno es característico (aunque, evidentemente, no privativo) de la obra felisbertiana en todas sus manifestaciones, hasta tal punto que podría considerarse el problema fundamental alrededor del que gira su investigación estética. Consiste en la incorporación de un discurso (auto)crítico *dentro* del discurso literario. Utilizando un término ampliamente aceptado y consensuado por la teoría y la crítica litera-

2 Ibid., pág. 70.

rias, podemos hablar de una *mise en abîme* de la reflexión sobre el discurso literario *en* el discurso literario.

Todos los relatos de Felisberto participan, de diversos modos y en diferentes grados, de esta *mise en abîme* porque, como explicaremos más adelante, se interrogan sobre los problemas mismos de la actividad literaria y, de manera más específica, sobre su propio estatuto dentro de los parámetros discursivos de la literariedad.

Lo que sucede entonces es que, al estar imbricado un discurso crítico en un discurso literario y al versar este discurso crítico sobre el discurso literario en el que se imbrica, se produce un conflicto entre los dos juegos de restricciones genéricos de cada tipo de discurso. Por una parte, el discurso crítico debe abandonar, o por lo menos rebajar en gran medida, sus exigencias particulares de “transformar solo de acuerdo a ciertas leyes” y “transformar siempre en el mismo sentido”. La primera de estas reglas se puede tipificar como una exigencia de *coherencia*; la segunda, como una exigencia de *univocidad*. Ninguna de estas dos condiciones puede ser aceptada plenamente por el discurso literario, porque entran en conflicto con su premisa de “poder decir cualquier cosa”. Si en ocasiones se aplican estas reglas a las obras literarias (en particular la de coherencia) es en virtud de una metonimia retórica que no se refiere a la obra como discurso, sino a la obra como producto elaborado a partir de una técnica. La tan apelada “coherencia interna” de una obra literaria es una convención genérica, que varía según el género al que se quiera adscribir la obra y según el momento histórico en el que la retórica se ocupa de ella, pero que en ningún caso afecta a su estatuto discursivo.

Por otra parte, la única manera de introducir un discurso crítico en el seno de un discurso literario es permitiendo que aquel conserve algo de la

especificidad de la que lo dotan las restricciones de coherencia y univocidad. El resultado esperable es, por lo tanto, el de un discurso híbrido y tenso, que hace de la contradicción su moneda de cambio y que se formula en el espacio semiótico de la paradoja.

Por todo ello, avanzamos ya el principal enfoque bajo el que observaremos la obra de Felisberto Hernández: como un discurso problemático que hace de su problema el principal motor de su desarrollo; es decir, un discurso que se interroga y se responde a sí mismo, y que fluye a través de la incertidumbre y el deseo.

1.1.4. Propuesta de método: aproximación arbitraria y *ad hoc*

Hasta aquí, hemos intentado introducir la menor cantidad posible de términos específicos y de teorías de terceros. Esto se debe a que, antes de proseguir, debemos clarificar la manera en la que, en adelante, nos serviremos de ambos recursos.

Una vez establecido y justificado mínimamente el marco discursivo en el que hemos decidido operar y habiendo señalado los principales problemas que de él se derivan, tanto en general como en particular para el estudio de la obra de Felisberto, pasaremos a precisar qué método (esto es, qué técnica analítica) hemos diseñado para acometer la investigación sobre el objeto de nuestro estudio.

Este método se basa en un *principio de arbitrariedad restringida*, similar a lo que Barthes denomina “*transformation surveillée*” en el texto anteriormente citado, y se sustenta en las tres reglas de restricción del discurso crítico que acabamos de discutir: transformación integral, coherencia y univocidad.

Entendemos que el análisis de un discurso literario no puede ser exhaustivo, sino que, al contrario, debe limitar su enfoque de la manera más definida que le sea posible. Esto se debe a que, mientras que el discurso literario “habla de cualquier cosa”, el discurso crítico solo puede hablar de una, o de unas pocas, si consigue relacionarlas entre sí. Estas pocas cosas deben estar contenidas en el discurso literario (deben ser uno de sus sentidos posibles) pero no deben estar explicitadas en él: no concebimos el discurso crítico como *descriptivo*, por lo tanto, por cuanto esto supondría una especulación no transformadora del discurso literario, y sería redundante e innecesaria *per se*. Es cierto, no obstante, que el discurso descriptivo puede ayudar como herramienta previa al discurso crítico, y en particular es útil para facilitar la comprensión del lector, porque vincula de manera evidente el discurso literario y el crítico que se despliega sobre él. Pero, en cualquier caso, el recurso a la descripción de la obra literaria debe reducirse siempre a este plano instrumental.

La selección de los elementos que el discurso crítico analizará no puede ser sino arbitraria en todos sus niveles, porque a partir de un discurso literario caracterizado por la multiplicidad y la ausencia de límites debemos generar otro discurso marcado por la univocidad de su interpretación y la coherencia entre sus distintos axiomas. Esta arbitrariedad afecta a todos los niveles del trabajo crítico, pero en particular a aquellos que tienen que ver con la selección: *corpus* de estudio, teorías heredadas, crítica heredada.³

3 Utilizamos aquí el adjetivo “heredado” para referirnos a los discursos teóricos y críticos que proceden de terceros: se trata, pues, de una selección subjetiva de la tradición teórica y crítica que se ha ocupado de los temas de los que nosotros nos ocuparemos ahora.

El criterio de selección, por lo tanto, será arbitrario; pero esta arbitrariedad estará restringida por un principio de coherencia y otro de univocidad. Ambos se conjugan en una *determinación de pertinencia subjetiva*: la elección será objetivamente arbitraria pero subjetivamente motivada. Esto implica que nosotros, el sujeto de la enunciación, deberemos proveer en cada caso una justificación intrínseca de nuestro proceder, y que el conjunto de estas justificaciones deberá ser coherente (unas no desdirán a las otras, sino que se reforzarán entre ellas) y unívoco (cada elemento de nuestro discurso apuntará hacia un elemento concreto del discurso literario que analizamos, pero el elemento correspondiente del discurso literario, que preexiste al elemento crítico, no estará nunca obligado para con nuestro análisis).

Existen dos maneras evidentes de aplicar esta arbitrariedad restringida: una procede mediante la reutilización de una selección “heredada”, sobre la que opera un nuevo análisis: es el caso, por ejemplo, de la crítica “de escuela”, que se circunscribe a un *corpus* teórico previo y ya delimitado. En este caso, no se trata tanto de una selección arbitraria de la tradición como de una selección *inmotivada*. El principio de pertinencia subjetiva se basa en unas coordenadas de grupo, en lugar de unas coordenadas individuales, pero dentro del contexto del grupo, la selección no es arbitraria, sino obligada y exclusiva.

El otro modo en el que se puede aplicar una arbitrariedad restringida es generando una selección subjetiva de elementos heredados. En este caso, la selección es verdaderamente arbitraria, porque es el sujeto de la enunciación el que la ha operado, pero debe ser motivada. En otras palabras, el sujeto crítico actúa con mayor libertad en el momento de la selección pero debe ser más estricto en el momento de la justificación, porque

carece de un sistema (o “escuela”) previamente aceptado en el que pueda contextualizar su trabajo.

Este segundo modelo de análisis arbitrario es al que, de ahora en adelante, nos referiremos como análisis *ad hoc*, y será el que utilizemos en nuestro estudio. Un análisis *ad hoc* implica que el sujeto crítico puede tomar elementos heterogéneos, tanto del objeto de análisis como de la teoría y la crítica heredadas, sin tener que justificarlos en sus contextos originales; pero, a cambio, debe explicar y justificar en cada caso particular la pertinencia y la validez de una operación.

Esto es especialmente importante a la hora de desarrollar una terminología técnica, porque, si bien la mayoría de los términos estarán tomados de fuentes heredadas, se hallarán fuera de sus contextos normales, por lo que el crítico debe en todo momento vincularlos de manera justificada a aquella parte del contexto original que considera pertinente y, al mismo tiempo, al nuevo contexto que se forma por la amalgama de distintas tradiciones teóricas y críticas.

Este es, por lo tanto, el método que utilizaremos para aproximarnos a la obra de Felisberto Hernández: a partir de una selección del *corpus*, definida por un principio de arbitrariedad restringida que describiremos más adelante, aplicaremos un discurso crítico apoyado en una teoría y una terminología *ad hoc*. Y todo ello se conjugará en la formulación, desarrollo y

conclusión de una hipótesis.⁴ El recorrido de esta hipótesis conforma la totalidad de este trabajo y le confiere su unidad.

1.1.5. Definición de la terminología básica

Independientemente de los préstamos de las teorías heredadas que iremos introduciendo a lo largo de nuestro estudio, partimos de un núcleo mínimo de elementos terminológicos que nos sirven de cimentación para engranar las ulteriores aportaciones. Ya hemos definido el sentido que damos al concepto de *discurso* y lo hemos ubicado en el contexto de los estudios de crítica literaria. Definiremos ahora, de manera sucinta, una serie de elementos teóricos que establece las coordenadas de nuestro análisis.

1.1.5.1. Manifestación literaria

Basaremos nuestro acercamiento al proceso de escritura-lectura en el concepto de *manifestación literaria*. El término se introduce *ad hoc*, pero responde a consideraciones que tienen larga tradición en los estudios de arte y literatura. Esencialmente, es una manera de sintetizar los principios más elementales de la teoría de la comunicación y de la teoría de la recepción.

Tanto en el momento en el que un autor escribe un texto como en el momento posterior en el que un lector lee ese texto, se produce un acto de comunicación diferido. Incluso cuando la intención del autor no es la de mostrar su texto a otra persona, el mero hecho de haber puesto algo por escrito implica un conato de acto comunicativo, debido a la cancelación de la propiedad de transitoriedad (tercer rasgo de diseño del lenguaje hu-

4 Es evidente que una hipótesis formulada en este contexto no es pertinente de ser verificada o refutada, como lo son las hipótesis puramente formales del lenguaje matemático o aquellas comprobables por experimentación, como las de las ciencias empíricas. Este tipo de hipótesis cualitativas utilizadas en los estudios humanistas y en la filosofía son estrictamente dialécticas, y su única prueba de verdad pasa por la convicción de los pares, es decir, por la aceptación de un grupo suficiente y necesario de expertos en la materia.

mano de Hockett).⁵ La persistencia de un texto escrito le proporciona la posibilidad de establecer un proceso de comunicación en cualquier momento, siempre y cuando el soporte se conserve.

Pero esta posibilidad no garantiza que la escritura se comunique efectivamente. Solo cuando un texto es leído por un sujeto distinto al que lo ha producido, se establece un proceso de comunicación *de facto*.⁶ Esto nos permite establecer una diferencia esencial entre el texto escrito y el texto leído.

La voluntad artística del autor se realiza por completo solo cuando su texto (o, en general, el producto material de la expresión de esta voluntad) es re-producido por el lector/espectador. En el momento en el que un lector se apropia de la expresión contenida en un texto y hace suya la voluntad del autor, asistimos a la realización de una manifestación literaria (o artística, en el caso de formas de expresión distintas a la escritura). Durante el instante que dura esa manifestación, se suspende la distancia entre autor y lector y se genera una instancia trans-subjetiva que denominamos *autor-lector*. Evidentemente, el autor-lector es una instancia teórica y solo tiene entidad dentro del proceso analítico que realiza el crítico sobre la obra. Pero la distinción entre texto y manifestación literaria es muy im-

5 Charles Hockett establece diecisiete rasgos definitorios del lenguaje humano. Algunos “lenguajes” animales comparten ciertos de estos rasgos, pero solo el lenguaje humano posee los diecisiete. El tercer rasgo, llamado “de transitoriedad” (*transitoriness* o *rapid fading*) señala que, en el proceso de habla, el mensaje desaparece rápidamente una vez enunciado, liberando el canal para la introducción de nuevos mensajes. Hockett considera que el lenguaje hablado es la ocurrencia “natural” del lenguaje humano, y la escritura es una derivación secundaria, históricamente posterior y no necesaria al modelo de manera inmanente.

6 Sería posible considerar al autor como lector de su propio texto, pero no parece lógico contemplar la auto-lectura como un proceso de comunicación en términos estrictos. En lo que se refiere a la actividad literaria, uno de los rasgos que sin duda la caracteriza es la alteridad autor-lector. De hecho, textos que no eran literarios en su surgimiento (diarios personales, por ejemplo) adquieren la cualidad de literarios cuando son observados como tales por un lector distinto del sujeto que escribe.

portante para establecer la naturaleza del estudio que se va a realizar: una aproximación al texto que no tenga en cuenta el concepto de manifestación u otro semejante será siempre filológica, y en este sentido descriptiva y acrítica. Establecerá series de recurrencias, patrones de ocurrencia de distintos elementos textuales e incluso podrá derivar comportamientos pragmáticos asociados a estas series y patrones, pero no podrá especular un sentido propio, porque su método es objetivo.

Por el contrario, un análisis que considere el texto como elemento de una manifestación forzosamente incluirá al crítico como sujeto a través de la instancia autor-lector. El discurso que se deriva de este análisis es especulativo y proyectivo: al sentido latente de lo dicho por el autor se añade el sentido patente atribuido por el lector. Y, en su posición de crítico, el lector genera una nueva manifestación que selecciona determinados elementos del sentido latente del autor y los transmite entrelazados con el sentido patente que él mismo ha derivado de la lectura. Este sentido patente incluye (probablemente) algunos elementos del sentido autoral original, pero añade otros que no estaban previstos por el autor (generados por la diferencia de prejuicios hermenéuticos entre autor y lector) y, una vez enunciado en un discurso crítico, impide discernir qué traza de sentido proviene de qué instancia. Es por ello que, en el modelo teórico, solo es lógico hablar de una instancia autor-lector.

La apropiación de los sentidos por parte del lector no oblitera su distancia respecto de la escritura del autor, que le es siempre ajena. La manifestación literaria es el intersticio en el que todas estas entidades alternas coinciden y generan otra, que comparte rasgos de todas pero no es idéntica a ninguna.

1.1.5.2. Texto

Bajo estas circunstancias, el texto solo puede considerarse como una huella residual de la escritura; el producto que permanece cuando la producción se detiene. No obstante, esta permanencia del texto, como hemos visto, es esencial para el proceso literario tal y como lo entendemos en la actualidad, por cuanto sustituye a la memoria en el proceso de producción literaria oral.

La principal diferencia entre la fijación textual de la escritura y la fijación memorial de la oralidad reside en el hecho de que el texto es teóricamente invariable: una vez establecido por el autor, toda variación se considera errática. En el proceso de producción literaria oral, por el contrario, la variación es intrínseca al modo de fijación. Esta variación afecta principalmente a la cadena lingüística, pero, a partir de ella, imprime su acción diferenciadora a las otras entidades del producto: la figura del autor se multiplica, desde el momento en que cada actor que representa la ficción literaria ante un oyente se vuelve inmediatamente autor, con el mismo grado de autoridad que el autor original, que, en última instancia, solo puede ser establecido como un apriorismo teórico. Al mismo tiempo, la instancia relator-oyente es mucho más consistente que la del autor-lector; en primer lugar, porque existe una cercanía entre quien relata y quien escucha en el espacio y en el tiempo de lo real y, en segundo lugar, porque el oyente, una vez conoce la ficción literaria, puede alcanzar la posición de relator de manera inmediata.

En realidad, en el ámbito de la producción literaria oral, no tiene sentido establecer un axioma como el de “manifestación literaria”, porque el concepto responde a la necesidad de diferenciar entre un producto invariable de la escritura (el texto) y sus sucesivas realizaciones en las variacio-

nes de la conciencia autora-lectora. La ficción oral, al no fijar un producto invariable, es toda ella manifestación.

No obstante, hay que tener en cuenta que el modo de fijación memorial es una estrategia de conservación de la ficción y no se puede asimilar directamente a cualquier otro proceso de la memoria. Esto es una característica esencial de los objetos lingüísticos: su génesis y su lugar en la realidad es la memoria; no existen fuera de ella. Su comunicación oral, que podríamos asociar vagamente al texto de la comunicación escrita, es volátil (“transitoria”, según la terminología de Hockett) y establece un canal momentáneo para la transferencia del objeto lingüístico, pero no es la ficción en sí misma. En el proceso mediante el cual un relator transmite una ficción a un oyente, la ficción se encuentra en la memoria del relator y, a medida que la transmisión avanza, en la memoria del oyente, pero nunca en la cadena lingüística emitida por el relator, que es ilegible en sí misma, y necesita reformularse como un objeto de ficción completo en la memoria del oyente.

Esta consustancialidad de la memoria respecto de la producción artística es privativa de la literatura oral y de determinadas formas de música. En las artes plásticas, en las que sí existe un producto artístico fuera de la memoria de los sujetos que participan en la producción-recepción, la memoria funciona de otro modo. Básicamente, el espectador puede generar una imagen memorial de la obra, pero, o bien no puede reproducir esa imagen en la exterioridad (porque carece de las aptitudes técnicas para ello) o bien el estatuto de la obra resultante se percibe como una degradación del original: como una copia. En el caso de la literatura oral, nunca se da ninguna de estas dos situaciones: toda persona capaz de recibir la obra puede siempre reproducirla y la reproducción tiene siempre un esta-

tuto idéntico al de la producción de la que surge. La música puede presentar dificultades en lo que se refiere a la capacidad técnica del oyente para convertirse en ejecutante, pero en todo caso no comparte con las artes plásticas el concepto de “copia”: cada reproducción de una obra musical es tan genuina como las que la han precedido y las que la seguirán.

Un ejemplo claro del funcionamiento de la memoria en las artes plásticas lo ofrece el arte efímero: una vez que el producto artístico desaparece de la realidad externa al sujeto, el acto de recepción artística cesa. Aun cuando un espectador pueda recordar la obra y reproducirla, no será ya la misma obra, sino otra parecida o idéntica. Esto no tiene que ver con la similitud entre los dos productos, sino con la manera de comprender el proceso de producción artística. La producción en artes plásticas se observa como completamente dependiente del objeto exterior que genera, mientras que la producción literaria o musical solo atiende al objeto externo de un modo mediato, casi instrumental. Se puede decir que las artes plásticas son, en este sentido, más objetivas que la literatura y la música, entendiendo el término “objetivo” en un sentido ontológico. La aseveración opuesta, por el contrario, no es cierta: la literatura o la música no son artes más “subjetivas” que las otras.⁷

7 Existen dos casos complejos que no se ajustan exactamente a ninguno de los dos modelos que acabamos de proponer: el cine y la música grabada. Ambos parten de formas poco objetivas, cuyos textos se evaporan rápidamente, pero, por el efecto de una estrategia comercial que hace uso de la tecnología para la fijación, el texto original, efímero, se desdobra en un texto persistente reproducido industrialmente. La diferencia entre la reproducción de un texto escrito (aun cuando se realice de manera industrial) y la reproducción mediante soportes de sonido y vídeo es que los últimos objetivan de una manera mucho más radical al sujeto, y en particular al sujeto intérprete (el cantante, el instrumentista, el actor) cuya imagen queda fijada como voz y, en el caso del cine, también como gesto. La reproducción de un texto escrito se desentiende por completo de cualquier posible ejecutante (un lector en voz alta, por ejemplo) y tan solo objetiva la escritura del sujeto autor.

En toda producción artística, por lo tanto, es necesario postular una instancia trans-subjetiva, que es a la vez el generador primero y el objetivo último de la trayectoria de esa producción (del *trabajo* artístico) y un medio de exteriorización que permita enajenar la producción en producto, de manera que la obra pueda ser transferible: como cada sujeto está siempre separado de los otros, la única manera de posibilitar un trans-sujeto es mediante la realización de un sujeto en el exterior, como objeto. Dependiendo del modo de expresión que ese sujeto utilice, su producción artística estará ligada en mayor o menor grado al producto que genera. Los casos más extremos son el de una banalidad completa del producto, que tiene un uso instrumental y desaparece cuando ya no es necesario, o el de la necesidad total del producto, de cuya persistencia depende la continuidad del proceso artístico.

La literatura escrita se acerca más al primero de estos supuestos pero necesita una fijación material estable. Esta fijación, al igual que sucede con la fijación oral en la memoria, no necesita de una aptitud específica para efectuarse distinta de la que la producción necesita para transmitirse: normalmente, un sujeto que puede leer puede también escribir. Si un sujeto quiere contribuir a la fijación de una producción literaria escrita, no tiene más que copiarla. La diferencia respecto a la literatura oral estriba en que, por lo menos en las coordenadas históricas de la modernidad, la fijación de la obra mediante su copia solicita un compromiso de no-variación. Lo que se fija, entonces, es distinto de lo que se lee: se fija solo el texto y se oblitera la subjetividad del que copia. Un sujeto que copia es, en este sentido, un no-sujeto, o el reflejo de parte de otro sujeto (el sujeto-autor).

La situación que se plantea entonces es paradójica: el proceso de producción literaria es esencialmente memorial, y las condiciones que la me-

moria impone son las de la selección, la valoración y la variación. Al mismo tiempo, la fijación escritural requiere la cancelación de estas tres condiciones. Lo que sucede es que, en la literatura escrita, la escritura desplaza a la memoria de su función fijadora, pero la memoria sigue funcionando como motor de la producción de sentido. En este estado de cosas, la instancia autor-lector se constituye como el elemento que reactiva la producción al proyectar su memoria sobre el texto. Podemos concluir que la escritura es una forma de producción literaria que alcanza un mayor grado de exterioridad (de objetivación) mediante la fijación textual, pero que pierde su literariedad en el momento mismo de la fijación. Por ello, prevé un mecanismo de reactivación, permitiendo la infiltración de la memoria. Esta infiltración no se da en el texto, porque empíricamente podemos comprobar que el texto no varía de una lectura a otra, y, sin embargo, afecta al producto literario. El texto no es, por lo tanto, el producto de la escritura. En realidad, el producto de la escritura es la escritura misma, y no se diferencia claramente de la producción porque su característica, como producto, es la de la movilidad.⁸

El único modo en el que el producto de la escritura puede ser parcialmente fijado es proyectando un discurso crítico sobre él. El discurso crítico fija algunos de los elementos que el producto literario presenta en alguno de sus estados, y se desentiende del resto. Después, el propio discurso crítico se fija en un texto y requiere la reactivación por parte del lector. Pero lo esencial de este procedimiento es que el discurso crítico dice menos sobre el producto literario en su totalidad, porque lo acota, pero dice

8 Estas observaciones sobre la relación entre memoria y escritura son especialmente pertinentes a la hora de estudiar la obra de un autor como Felisberto Hernández, pues gran parte de su problemática reside en la posición inestable en la que la escritura sitúa la relación entre literatura y memoria.

más sobre ciertos elementos del producto literario de lo que el producto mismo dice, porque los suspende en posiciones concretas y los analiza exentos del resto de la producción/producto.

La labor crítica debe contemplarse entonces como un proceso que se compone de dos etapas simultáneas: la reactivación del movimiento de la escritura a partir del texto y la suspensión de ese movimiento en determinados elementos y en determinados momentos, de manera que la escritura reactivada (la manifestación) nunca se detiene completamente, sino que reorienta su movimiento hacia el centro de gravedad forzado por el crítico: el elemento cuyo movimiento queda suspendido en un determinado momento se convierte en el centro de la manifestación, y hace que todos los otros elementos se muevan de acuerdo a unas coordenadas marcadas por este nuevo centro.

1.1.5.3. Narración, relato, cuento y otras formas genéricas de la manifestación literaria

Nuestro interés se centra en el estudio de algunas de las obras literarias de Felisberto Hernández como *manifestaciones de sentido*. Esto quiere decir que nuestro análisis se orienta hacia el proceso de escritura-lectura, es decir, el momento en el que la capacidad imaginativa del lector reactiva la escritura del autor dotándola de un sentido posible.

Al proceder de esta manera, el texto permanece como el germen de la atribución de sentido operada por el autor-lector. Es importante, por lo tanto, *mostrar* el texto para poder justificar la validez de la atribución. Lo que no es pertinente en este tipo de aproximación es el análisis del texto en sí mismo: esta es la labor de la filología, no la de la crítica.

A lo largo de este trabajo se citarán fragmentos bastante extensos de los textos de Felisberto. En la mayor parte de las ocasiones, la única in-

tención de estas citas es la de poner el texto a la disposición inmediata del lector, para facilitar el seguimiento de los razonamientos que se irán exponiendo. Normalmente, por lo tanto, no realizamos análisis textuales. En ocasiones, sin embargo, resulta útil acceder al nivel del texto para iluminar ciertos mecanismos funcionales que ayudan a explicar el proceso de atribución de sentido. La labor filológica no se abandona completamente, entonces, pero, en todo caso, se supedita instrumentalmente al trabajo crítico.

En relación con esto, es conveniente señalar que la mayor parte de las tipologías de género obedecen a una lógica del texto, y organizan sus clasificaciones a partir de conjuntos de rasgos textuales. Categorías como las de “relato”, “cuento”, “novela”, “*nouvelle*”, etc. son relativamente impertinentes para un análisis como el que vamos a acometer, porque se basan en distinciones que atañen principalmente al texto. Utilizamos estos términos en ocasiones, para referirnos al texto como producto literario que se integra en un *corpus* de autor. Normalmente, preferimos denominar a todas las piezas del *corpus* “relatos”, porque, a diferencia de los otros términos, no selecciona rasgos demasiado comprometidos, y se limita a denotar el carácter narrativo de la obra. No obstante, en ocasiones alternaremos el uso de “relato” con el de “cuento”, y ello por dos motivos: en primer lugar, porque Felisberto denomina “cuentos” a algunos de sus escritos (de ahí la “Explicación falsa de mis cuentos”) y, en segundo lugar, porque nos es útil como variante de “relato”, de manera que evitamos la repetición de la misma palabra varias veces en un mismo párrafo y dotamos a nuestro texto de una mejor legibilidad. En cualquier caso, dentro de los márgenes de este trabajo, ambos deben leerse como sinónimos contextuales que refieren *un discurso literario narrativo*. La especificidad de los

términos se limita por lo tanto a su denotación de la narratividad, que sí necesitamos definir brevemente.

Todas las manifestaciones literarias que estudiaremos en esta tesis responden a una caracterización narrativa en el siguiente sentido: a) se formulan como desarrollos de un tema por medio de una serie de acciones realizadas por distintos sujetos literarios (personajes) en un contexto espacio-temporal definido (un cronotopo) y b) esta formulación es mediata para el autor-lector, que accede a ella a través de una función de la manifestación que organiza el mundo de ficción por medio de una voz valorativa. A esta función, de acuerdo con la terminología tradicional, la llamamos “narrador”.

La mayor parte de las manifestaciones que estudiaremos presentan la peculiaridad de estar narradas en primera persona, de manera que existe una coincidencia entre uno de los personajes de la ficción y el narrador. Como explicaremos en los siguientes capítulos, esta coincidencia es ante todo pronominal, es decir, gramatical, y no es suficiente por sí misma para deducir una identificación ontológica entre personaje y narrador. Al mismo tiempo, el hecho de que la coincidencia exista solicita una investigación en profundidad de sus motivaciones y sentidos. El estudio de la narración en primera persona será por tanto de gran importancia en nuestro trabajo, pero no bajo los parámetros de la autodiégesis, pues consideraremos siempre al personaje y al narrador como funciones separadas e incompatibles.

1.1.5.4. Enunciado y enunciación

Por último, es necesario justificar la división que hacemos entre el enunciado y la enunciación de la manifestación literaria. Esta división está re-

lacionada con la alteridad de posiciones de las funciones personaje y narrador. El enunciado se define como la parte de la manifestación generada por la voz del personaje, mientras que la enunciación es la parte de la manifestación generada por la voz del narrador.

Ha de tenerse en cuenta que con el término *voz* nos referimos a una forma de construcción de discurso compleja que no se sostiene tan solo en el uso de la lengua natural. La voz en una manifestación artística está relacionada con todo un aparato de gesticulación que propicia, en última instancia, los estados terminales de *habla* o *escritura*, pero que no se limita a ellos, sino que se consolida como el movimiento de la manifestación que precede al texto y se reactiva en la recepción. Básicamente, la voz puede asimilarse al concepto de *anáfora* desarrollado por Julia Kristeva:

[...] La fonction *anaphorique* (nous pourrions désormais employer ce terme comme synonyme de « gestuelle ») du texte sémiotique général constitue le fond (ou le relais ?) sur lequel se déroule un processus : la production sémiotique qui n'est saisissable, en tant que signification figée et représentée, qu'en deux points, la parole et l'écriture. Avant et derrière la *voix* et la *graphie* il y a l'*anaphore* : le geste qui *indique*, instaure des *relations* et élimine les entités [...]⁹

En principio, por lo tanto, la separación entre dos “planos”, uno del enunciado y otro de la enunciación, está justificada porque atiende a una estructura inmanente a la manifestación. No obstante, en los últimos capítulos de este estudio, comprobaremos cómo, en determinadas ocasiones, el movimiento puramente gestual de la manifestación deshace esta separa-

9 Julia KRISTEVA, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1969, pág. 35. Ha de tenerse precaución con la utilización que Kristeva hace en este fragmento de la palabra “*voix*”, como sinónimo de habla. Cuando nosotros hablamos de *voz* lo hacemos en el sentido que ella da a la *anáfora*, como producción preexistente a la representación, pero solo legible a través de esta. El concepto de *voz* nos parece más apropiado en el contexto de las manifestaciones literarias, por cuanto denota la manera en la que el sujeto realiza su producción.

ción entre los dos planos, aprovechando el menor resquicio de conexión entre ambos, como, por ejemplo, la coincidencia pronominal del sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

Pero para iniciar el análisis de la obra desde unas coordenadas estructurales firmes, es necesario partir del apriorismo de los dos planos de la manifestación, al menos como hipótesis, aun cuando posteriormente deba ser matizado y reformulado.

Establecidas estas líneas metodológicas y clarificados los términos básicos que nos servirán de apoyatura en los primeros pasos de nuestro análisis, procederemos en el siguiente apartado a esbozar un estado de la cuestión, trazando un mapa básico de las principales corrientes críticas que se han ocupado de la obra felisbertiana, de manera que podamos establecer un posicionamiento propio y coherente con la tradición crítica que nos precede.

1.2. Estado de la cuestión: panorama de las aportaciones de la crítica

1.2.1. Consideraciones generales

El presente estudio se aproxima a la obra de Felisberto en una clave principalmente interpretativa. Por ello, la bibliografía crítica que el lector encontrará citada a lo largo de las páginas que siguen está muy acotada. Hemos seleccionado aquellas aportaciones críticas que nos parecieron más oportunas para ilustrar, apoyar o contrastar nuestra propia interpretación. Tras una exploración preliminar de la mayor parte de las fuentes críticas, decidimos dedicar especial atención a los volúmenes monográficos, porque en ellos se desarrollan con mayor profundidad los principales puntos de vista descriptivos e interpretativos que jalonan la producción crítica

acerca de Felisberto hasta el día de hoy. Por supuesto, esta es una aseveración excesivamente general: existen una serie importante de artículos que resultan esenciales para comprender el estado de la cuestión. Pero también es cierto que, especialmente a partir de la década de 1970, la obra de Hernández comienza a atraer con mucha mayor fuerza al mundo académico, principalmente a causa de la publicación del seminal volumen colectivo editado por Alain Sicard.¹⁰ Al efecto indudablemente positivo que este hecho conlleva para el estudio de la obra felisbertiana debe contraponérselle una cierta saturación del discurso crítico, sobre todo cuando las aproximaciones son exclusivamente descriptivas. Se podría decir que Felisberto “se pone de moda” entre la crítica latinoamericanista, y entre la abundancia de artículos publicados en revistas o en actas de congresos se observa un índice bastante alto de redundancia.

Decimos que esto se ofrece sobre todo en las aproximaciones descriptivas, y ello es debido a que la obra de Felisberto es bastante sencilla y monótona en cuanto a sus modos de materialización textual: hay poco que describir en los textos felisbertianos y, sobre todo, hay poco que necesite una descripción en este nivel. Aunque estudiaremos esto con más detenimiento en capítulos posteriores, podemos adelantar aquí dos factores inmanentes a la obra del uruguayo que limitan bastante el trabajo descriptivo: primero, los recursos puramente textuales de Felisberto son reducidos y sus ocurrencias bastante sistemáticas; segundo, la narrativa felisbertiana es muy autoexplicativa y trabaja siempre desde la metatextualidad.¹¹

10 Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977. El volumen recoge las ponencias y los subsiguientes coloquios realizados en el contexto del *Seminario sobre Felisberto Hernández* organizado por el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers entre 1973 y 1974.

Las aproximaciones interpretativas hallan un mejor medio de expresión en estudios más largos, porque necesitan un espacio de reflexión más amplio y porque, en general, son más especulativas. A esto se añaden, en el caso particular de Felisberto, los problemas derivados de esta aparente transparencia del texto que acabamos de señalar. Aunque los textos suelen ser transparentes, las manifestaciones que sostienen son muy opacas, polisémicas y fundamentalmente ambiguas. Precisamente este principio de ambigüedad, que nosotros reformularemos en este trabajo como un principio de inseguridad para, finalmente, deducir otro de indeterminación, es el elemento básico de nuestra hipótesis de estudio. No es una aproximación completamente original, y ha sido señalada ya por una parte importante de la crítica. En la mayor parte de los casos, y desde luego en los más interesantes, la crítica que se ha dedicado a la interpretación de esta ambigüedad lo ha hecho desde un discurso extenso, moroso y especulativo. Es por ello que la forma del volumen monográfico se impone con mejores resultados en este ámbito de la crítica felisbertiana.

En los apartados que siguen, y teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, realizaremos un panorama del estado de la cuestión crítica que consideramos más interesante para complementar nuestro estudio sirviéndonos de una orientación en dos ejes: por una parte, un eje diacrónico que señale los hitos críticos en el contexto histórico y geográfico en el que han

11 Ambas afirmaciones deben ser tomadas con cautela. Por un lado, que la estrategia de disposición terminal del texto ofrezca pocas variaciones a lo largo de la obra no implica que el sistema lingüístico que formula esta estrategia sea tan limitado. En realidad es mucho más rico, pero se repliega una vez ejecutado el texto, por lo que es difícil de detectar en un análisis descriptivo. Por otro lado, las explicaciones metaliterarias de Felisberto suelen ser bastante falsarias y, en muchas ocasiones, funcionan como negativas a dar una explicación satisfactoria formuladas positivamente como “explicaciones falsas”. Es el caso evidente de la “Explicación falsa de mis cuentos”, pero también el de obras supuestamente autoexplicativas como *El caballo perdido*.

ido surgiendo y la manera en que los más alejados en el tiempo han contribuido al desarrollo de los más recientes; por otra parte, un eje sincrónico en el que se situarán las distintas aproximaciones teniendo en cuenta su adscripción a determinados temas recurrentes en la interpretación de la obra felisbertiana. Por último, intentaremos establecer con la mayor explicitud que nos sea posible nuestra posición en relación a estos dos ejes de la tradición crítica.

1.2.2. Aportación crítica: aproximación desde el eje diacrónico

Horacio Xaubet dedica un epígrafe del primer capítulo de su monografía *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*¹² al análisis de las aportaciones críticas previas. Bajo el título “Escritor ante la crítica”,¹³ Xaubet realiza “un resumen de la crítica sin ninguna pretensión de análisis exhaustivo”¹⁴ que, precisamente por su concisión y por la bien medida manera en que se presenta, ofrece una panorámica del estado de la cuestión crítica hasta la segunda mitad de la década de 1990 (momento de publicación del libro) particularmente clarificadora. Es por ello que nos serviremos de sus apreciaciones para esbozar un resumen del estado de la cuestión diacrónico, puesto que, en términos generales, estamos de acuerdo con los hitos que allí se proponen. A continuación, matizaremos nuestra posición respecto a la de Xaubet en algunos puntos y completaremos la serie de hitos críticos en lo que se refiere a las aportaciones aparecidas en las primeras décadas del siglo XXI.

12 Horacio XAUBET, *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.

13 *Ibid.*, págs. 31-46.

14 *Ibid.*, pág. 12.

Es cierto que Xaubet no ofrece una bibliografía crítica exhaustiva, pero recoge las aportaciones más señeras y, lo que es más importante, las observa en perspectiva y las valora teniendo en cuenta su posición en esa perspectiva. Es notable, en este sentido, que el apartado comience *in medias res*, proponiendo que las investigaciones llevadas a cabo por el grupo del CRLA en Poitiers y publicadas por Alain Sicard “representan un punto de partida del *boom* crítico que poco después surge en torno a la obra de Felisberto, especialmente en universidades de Estados Unidos”.¹⁵ Efectivamente, Xaubet considera que “[c]on el texto recopilado por Sicard se inaugura, por decirlo así, una etapa crítica que analiza el *corpus* literario de Hernández con extremo rigor formal”.¹⁶ No por ello se olvida de la obra crítica anterior, y puntualiza que “[h]ubo aproximaciones críticas anteriores a Poitiers, y muy honestas, pero aunque valiosos para un estudio preliminar de la obra, algunos de los primeros juicios [...] no llegan a ser crítica propiamente dicha”.¹⁷ En particular, considera que “las primeras lecturas críticas de Felisberto son las de los integrantes del equipo de *Marcha*”¹⁸ y presta especial atención a los textos que a la obra de Hernández dedican Ángel Rama y José Pedro Díaz, así como a la obra crítica que surge a raíz del homenaje a Felisberto que el grupo de *Marcha* organiza en 1960. Para Xaubet, este homenaje significa un primer salto cualitativo para la crítica felisbertiana, hasta el punto que considera que “cabe distinguirlo, e incluso contrastarlo con otros homenajes cuya mención es frecuente en el material bibliográfico usualmente manejado”.¹⁹

15 Ibid., pág. 31.

16 Ibid., pág. 40.

17 Ibid., pág. 31.

18 Ibid., pág. 31.

19 Ibid., pág. 32. En nota al final del capítulo, se indica que este homenaje no aparece en la cronología de Walter Rela ni en la de Giraldi (cfr. *ibíd.*, la nota 25 del primer

No obstante, y aunque dedica varias páginas a desgranar las principales ideas de la mayoría de los artículos y reseñas de *Marcha* concernientes a la obra de Felisberto, insiste en que el giro definitivo hacia una crítica rigurosa y estricta se produce en el simposio de Poitiers, y esto principalmente porque el del CRLA es “un equipo cuyos integrantes están sólidamente preparados en teoría literaria, que valora el texto con preferencia a la figura del autor y su coyuntura histórica, y que se dedica fundamentalmente al estudio de la escritura”.²⁰ Pone especial énfasis en el hecho de que los investigadores del CRLA apliquen a la obra de Felisberto “las ideas de teóricos influyentes”,²¹ y cita explícitamente lo que él considera una serie de pensadores relacionados con el pensamiento “post-Saussureano”²² al que nosotros preferimos referirnos como *estructuralista*, haciendo uso de una categoría que, si bien sigue siendo enormemente vaga, por lo menos evita una filiación directa con Saussure (figura que, por otra parte, resulta bastante discutida entre, por ejemplo, algunos de los así llamados post-estructuralistas franceses).

A partir de este momento, según Xaubet “[l]a obra de Felisberto Hernández pasa a ocupar un espacio privilegiado entre especialistas”²³ y, lo que es más importante, “[e]n particular, interesa a quienes estudian los procesos de la escritura”.²⁴ Esta aseveración es importante, porque propone que existe una cierta *latencia crítica* en la obra de Felisberto, que la hace más apta –o, por lo menos, más interesante– para aquella parte de la crítica orientada hacia los “procesos de la escritura”, es decir, hacia la lite-

capítulo, págs. 56-57).

20 Ibid., pág. 40.

21 Ibid., pág. 40.

22 Ibid., pág. 41.

23 Ibid., pág. 42.

24 Ibid., pág. 42.

ratura comprendida en su faceta de producción –de actividad histórica– y no tanto en la de producto –de objeto histórico–. La crítica que trate de estudiar el fenómeno literario (pues, a fin de cuentas, es a una fenomenología de lo literario a lo que tiende tal crítica) deberá, por tanto, concebir el texto como un residuo (un producto) que le abre un acceso a un procedimiento (una producción) que no empieza ni acaba en el texto, sino que abarca una extensión que supera los límites de la cadena enunciativa autor-lector y echa por tierra la lectura del texto-en-su-contexto. Como se verá más adelante, estas consideraciones resultan fundamentales para nuestra aproximación, y por ello insistimos aquí en la importancia de esta observación de Xaubet.

Para finalizar el apartado, el autor refiere una serie de monografías, todas ellas consideradas clásicas entre la crítica felisbertiana actual, que, de un modo u otro, siguen los rumbos marcados por el simposio del CRLA.²⁵ Dedicamos especial atención a las monografías de Lasarte y Echavarrén, que “encabezan la avalancha crítica del período que podríamos denominar post-Poitiers”,²⁶ y cita el número de la revista *Escritura* dedicado a Felisberto y los libros de Rocío Antúnez y Rosario Ferré.

A este catálogo expuesto por Xaubet convendría añadir el monográfico de *Río de la Plata* que recoge las intervenciones del *Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández* realizado en la sede de la UNESCO en París los días 4 y 5 de diciembre de 1997 y que, en cierta medida, supone una continuación de los estudios iniciados por el CRLA, tanto por su formato colectivo y especializado como por la coincidencia de algunos de los autores en ambos simposios –Fernando Moreno Turner,

25 “Los investigadores de Poitiers marcan rumbos” (ibíd., pág. 42).

26 Ibíd., pág. 44.

Nicasio Perera San Martín y Maryse Renaud—. Junto a ellos está en esta ocasión el propio Xaubet y los principales exponentes del canon crítico felisbertiano de esa década: Rocío Antúnez, Norah Giraldi Dei Cas, Enriqueta Morillas Ventura o Frank Graciano, por ejemplo. Todos ellos son especialistas en la obra de Felisberto y han publicado, o publicarán en los años siguientes, monografías importantes.

Para comprender en su contexto el trabajo de estos críticos, es necesario tener en cuenta que la mayoría comparten una idiosincrasia bastante particular: casi todos son latinoamericanos que residen en Europa, especialmente en Francia, y que trabajan en ámbitos universitarios. En este sentido, sus aproximaciones fuertemente especulativas y su apoyatura en la teoría de los post-estructuralistas franceses surgen como una condición “natural” o “ambiental”, y determinan la selección de determinados modos de análisis en detrimento de otros. Incluso en el caso de aquellos críticos que desarrollan su trabajo principalmente en ámbitos geopolíticos distintos (como es el caso de Frank Graciano en los EE. UU. o de Rocío Antúnez en México) se puede apreciar una tendencia al enfoque de la obra felisbertiana en torno a alguna de las tres líneas de aproximación insinuadas en el Seminario del CRLA: estructuralismo, teoría del relato fantástico y, en menor medida, psicoanálisis.

La crítica latinoamericana que reside en Latinoamérica, por su parte, aunque también lee con interés los trabajos teóricos europeos, se interesa más por la contextualización social e histórica de la obra de Felisberto. Norah Giraldi es un ejemplo notable en ambas vertientes, por cuanto comienza su carrera investigadora en Uruguay, centrándose en los aspectos

relacionados con la biografía del autor²⁷ para derivar posteriormente, cuando ya reside en Francia, hacia análisis de carácter más estructuralista.²⁸ Jorge Panesi, por su parte, realiza en Buenos Aires un estudio muy interesante aplicando cuestiones socio-económicas al análisis de las manifestaciones.²⁹

En el ámbito español la aportación crítica es más escasa y, en ocasiones, coyuntural y derivada del intermitente interés editorial por la obra de Felisberto. La obra crítica que inaugura los estudios monográficos en España es la tesis doctoral que Enriqueta Morillas realiza en la Universidad Complutense de Madrid. Se trata de un trabajo exhaustivo que desgrena de manera descriptiva toda la obra felisbertiana, siguiendo una ordenación cronológica. No es solo señero para la bibliografía española, sino para toda la bibliografía crítica, por cuanto constituye una labor muy intensiva y sistemática en lo que se refiere a la descripción del *corpus*, hasta tal punto que nos atrevemos a decir que agota esta línea de aproximación.

Recientemente, también como consecuencia de un cierto interés editorial en su obra, la figura de Felisberto ha sido objeto de nuevas revisiones biográficas. En general, no aportan elementos de interés para el estudio de la obra y constituyen una mistificación un tanto peligrosa cuando suponen la influencia de anécdotas biográficas como principal soporte para la creación literaria felisbertiana.³⁰

27 Norah GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975. La autora alterna dos formas de apellido en su bibliografía: “Giraldi de Dei Cas” y “Giraldi Dei Cas”. Para evitar confusiones, utilizaremos siempre esta última, que es con la que firma sus trabajos más recientes.

28 Íd., *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 1998.

29 Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993.

30 Es el caso de un libro relativamente reciente: Antonio PAU, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005, que se configura como una reelabora-

1.2.3. Aportación crítica: aproximación desde el eje sincrónico

La aproximación desde el eje sincrónico debe realizarse en clave temática. La crítica ha seguido diversas corrientes interpretativas a la hora de enfrentarse a la obra de Felisberto, cada una de las cuales supone asimismo una adscripción a un modelo teórico definido históricamente o, por lo menos, a una determinada tradición estilística.

El caso que nos interesa menos para el desarrollo de nuestro trabajo es el de la aproximación desde la biografía del autor. Es una tendencia bastante acusada por parte de la crítica, y encuentra su justificación más evidente en el carácter autobiográfico (o pseudo-autobiográfico) de la mayoría de las narraciones que integran el *corpus*, así como en el uso habitual de narradores en primera persona y en la indagación que estos narradores realizan acerca de los mecanismos de la memoria en algunos de los textos mayores del uruguayo (en particular, pero no exclusivamente, la llamada *Trilogía memorialista*, compuesta por los relatos extensos *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*).

Horacio Xaubet clarifica la relativa impertinencia de este enfoque aun cuando el estudio se centre, como es su caso, en las relaciones entre sujeto, memoria y escritura:

[...] Pero en la rescritura interviene la imaginación, que aparece metaforizada como “un insecto de la noche” [*El caballo perdido* (II, 25)], y es en el *ahora* del relato que el narrador da la clave de su modo de encarar el texto, de su escritura que integra dos espacios genéricos, de lo que sugiero llamar autobiografía/ficción, ya que no se trata de la fiel reproducción de los hechos sino de la creación –subrayo el término– de un texto basado en esos hechos. [...] ³¹

ción de distintas fuentes biográficas puestas en paralelo con los elementos supuestamente autobiográficos de la obra.

Nosotros aportamos nuestra reflexión sobre la posición de la anécdota biográfica en el proceso de manifestación del relato hacia el final de este trabajo.³² Nos limitaremos ahora a diferenciar entre dos aproximaciones biográficas de naturaleza distinta: una es la biografía del autor, que se acerca a la persona histórica e intenta trazar líneas de contacto con la obra sobre todo en lo que ella tiene de *obra de autor*, esto es, priorizando las relaciones creativas entre el autor y lo que escribe. Es el caso de la biografía ya citada de Norah Giraldi, que se configura como una enumeración cronológica de hechos biográficos de relevancia, prestando especial atención a aquellos que pudieron haber afectado el posicionamiento del autor respecto de su obra. Aunque la biografía de Giraldi, que conocía personalmente a Felisberto, es en ocasiones innecesariamente complaciente, es una herramienta útil para determinados análisis de tipo genético, que se interesen principalmente por la génesis autoral de las manifestaciones.

Los casos de estudios biográficos más impertinentes, por lo menos en lo que toca a nuestra concepción del fenómeno literario, son aquellos en los que, como ya hemos señalado antes, se intenta una exégesis de lectura de la obra por medio del cotejo con elementos biográficos. Este procedimiento tiende a ofrecer interpretaciones muy privativas, poco originales y externas a la manifestación en sí misma.

No obstante, la mayoría de los trabajos que se han dedicado a la obra de Felisberto coinciden en su punto de partida, que es precisamente el opuesto al que supone una aproximación biográfica: consideran las manifestaciones felisbertianas como ejercicios *de la imaginación*, en los que la

31 Horacio XAUBET, *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*, ed. cit., págs. 112-113. Xaubet cita por las *Obras Completas* en la edición de Arca. La cita se corresponde con II, 33 en la edición de Siglo XXI que utilizamos nosotros.

32 *Vid. infra*. págs. 407 y ss.

rememoración juega un papel importante, pero en los que el hecho de lo real se disipa como un residuo instrumental del autor, inaccesible y, por lo demás, impertinente para el lector.

Esta manera de entender la narrativa felisbertiana queda tempranamente asentada con el ensayo que José Pedro Díaz escribe a modo de prólogo para la edición póstuma de *Tierras de la memoria*.³³ Allí, partiendo del motivo de la “conciencia desdichada” hegeliana, Díaz desgrana un lúcido análisis que se centra en *El caballo perdido* como momento de inflexión en la manera en que Felisberto encara su material, sus intereses y sus estrategias narrativas y en *Tierras de la memoria* como el intento ya desengañado de seguir la senda memorialista (razón por la que Felisberto no lo acabaría nunca) al tiempo que intenta nuevos modos de aproximación a la realidad desde un enfoque más “imaginativo”: Díaz expone cómo determinadas metáforas de los textos de la primera y la segunda época, que aparecen allí tan solo como notas estilísticas, se tematizan en la tercera época, hasta el punto de constituir el argumento principal de algunos relatos. Esta apreciación es muy interesante, por cuanto supone que estos relatos de madurez son eminentemente simbólicos (son una especie de *metáforas expandidas*) y apunta, por lo tanto, hacia un análisis en clave interpretativa. Con cierta ambigüedad, Díaz propone caracterizar estos relatos como “fantásticos”.³⁴

33 José Pedro DÍAZ, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, págs. 115-165. El artículo había sido publicado con anterioridad en Felisberto HERNÁNDEZ, *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965 y en *Casa*, 39 (noviembre-diciembre), La Habana, 1966.

34 Para un análisis más detallado del ensayo de Díaz y de su repercusión en la crítica posterior, *vid. infra*. págs. 268 y ss.

A partir de aquí, la parte de la crítica que más nos interesa (aquella que entiende la obra de Felisberto como un *corpus* orgánico de manifestaciones imaginísticas) se especializa en una serie de tradiciones analíticas que se vinculan de un modo u otro a la categoría de “lo fantástico”. Dedicamos una parte importante del capítulo quinto de este trabajo a desgarnar una revisión (con ciertas reservas) de algunos de los hitos más señeros en esta dirección: en particular, centramos nuestra atención en las monografías de Roberto Echavarren³⁵ y de Rosario Ferré.³⁶ No obstante, parece necesario atender aquí, aunque sea con brevedad, a las ramificaciones engendradas a través del concepto genérico de “fantástico”. Las aproximaciones más “puras” son aquellas que entienden lo fantástico como un fenómeno enteramente literario, como es el caso de la de Ferré. Se sirven normalmente de un modelo teórico bien definido y que cuenta con un prestigio importante entre un sector de la crítica: en el caso de Ferré, se trata de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, pero se encuentran casos en los que el análisis se basa en la teoría de Roger Callois o, incluso, en la síntesis de psicoanálisis y surrealismo de Gaston Bachelard. La obra de Bachelard sirve de apoyatura teórica a una monografía interesante y original: *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard* de Graciela Monges Nicolau.³⁷ Monges analiza cuatro relatos de Felisberto asimilándolos a los cuatro elementos simbólicos esenciales de la poética de Bachelard: el fuego, el

35 Roberto ECHAVARREN, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

36 Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

37 Graciela MONGES NICOLAU, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

agua, la tierra y el aire. Su enfoque parte de una concepción fenomenológica de la literatura, heredada de los trabajos de Paul Ricœur, y establece unas observaciones inteligentes acerca de las manifestaciones que estudia. El principal problema que presentan tanto el trabajo de Ferré como el de Monges es que dependen demasiado de un modelo teórico que, en muchas ocasiones, no está preparado para albergar las sutilezas de la expresión de “lo fantástico” en Felisberto. Esto provoca interpretaciones forzadas de algunos pasajes o relatos y un interés desproporcionado por determinados aspectos que puedan justificar la aplicación de la teoría; paralelamente, algunas de las constataciones más valiosas de estas investigaciones se consiguen en aquellos puntos en los que se suspende o se hace más flexible el marco teórico, dejando de ese modo mayor espacio a la voz del crítico.

En general, todas las aproximaciones a la obra felisbertiana desde la teoría de lo fantástico implican la introducción de un marco psicoanalítico. El caso más evidente, y también el más coherente, es el de la monografía de Roberto Echavarren. Pero existen otros volúmenes que se inclinan con mayor decisión por la senda psicoanalítica. *The Lust of Seeing* de Frank Graziano³⁸ es probablemente la obra que más reivindica esta vinculación entre la obra felisbertiana y el psicoanálisis. La filiación de Graziano con el psicoanálisis freudiano llega a los aspectos más clínicos, y concentra sus esfuerzos en analizar aquello que la mirada felisbertiana tiene de sublimación del deseo sexual de un sujeto *voyeur*. La mirada se explica como sustitución metonímica del falo, como residuo de las teorías platónicas de la vista o, sencillamente, como un caso clínico de *voyeurismo*. El capítulo “The tactility of sight” analiza en estas claves “El acomodo-

38 Frank GRAZIANO, *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*, Lewisburg (Pensilvania, EE. UU.)/Londres, Bucknell University Press/Associated University Presses, 1997.

dador” o *Las Hortensias*, y afirma que: “In dream imagery, too, eyes are conspicuous representatives of the phallus”,³⁹ “The eye as one mirror bound to another escapes its Narcissus-like imprisonment inside a series of receding self-reflections when the protagonist of ‘The Usher’ demetaphorizes the trope of projection, his eyes actually emitting a libidinous stream of light”,⁴⁰ o “The mania in *The Hortensias* or ‘The Usher’ for progressively more illicit trysts conforms to the voyeur’s belief that ‘the forbidden fruit is sweeter’”.⁴¹

En definitiva, estas aproximaciones fijadas sobre marcos teóricos demasiado delimitados provocan análisis excesivamente restringidos, sometidos a sistemas prefigurados en los que la multiplicidad significativa, no solo semántica, sino también procedimental y escritural, se anula para hacer coherente la interpretación dentro del sistema metodológico escogido.

Por lo demás, muchas de las apreciaciones más válidas en estos trabajos se encuentran ya en ensayos anteriores, formuladas de modos a veces bastante divergentes pero que, en cualquier caso, apuntan a la misma realidad literaria. Para nosotros, los elementos interpretativos básicos, sobre los que se pueden construir nuevas interpretaciones mediante la toma de nuevos puntos de vista o el enfoque intensivo en una parte concreta del *corpus*, están contenidos en el ensayo de Díaz ya citado y en la monografía de Francisco Lasarte, a la que, por la importancia que le concedemos tanto en el eje sincrónico como en el diacrónico, le dedicaremos un apartado especial en esta revisión de la cuestión crítica.

Antes, no obstante, debemos apuntar la importancia de otras obras que destacan por su acercamiento especialmente original y riguroso a la obra

39 Ibid., 134.

40 Ibid., 134.

41 Ibid., 136.

desde aspectos menos frecuentes, o bien desde aspectos frecuentados por la crítica, pero que en estas monografías adquieren una coherencia más fuerte y una reflexión más profunda, justificando así la pertinencia de determinados enfoques que intuitivamente parecen razonables, pero que no siempre han sido defendidos con la suficiente solidez.

Una de ellas es la monografía de Jorge Panesi,⁴² que constituye el principal estudio de *corpus* felisbertiano como producto de un ente social y económico. Para Panesi, el sujeto felisbertiano se individualiza como sujeto conflictivo, a partir de la constatación de su adscripción a dos territorios incompatibles: el económico de la pequeño-burguesía y el trascendente de la sublimación artística:

En estas oscilaciones, entre la idealidad del recuerdo “inocente” y las operaciones narrativo-financieras el sujeto muestra: a) que irá a buscar su materia en lo conocido, doméstico y pequeño burgués; b) que esta cotidianeidad debe ser transformada en ilusión o nostalgia del paraíso perdido de la infancia y su fresca renovadora (una estetización idealizante); c) que la anterior es una típica operación mistificadora del arte pequeño burgués (el reino dulce de la casa feliz y su majestad, el niño), y que, en realidad, no aporta nada nuevo porque es sólo congelamiento estereotipado, tópico de lo consabido, mero contenido, irredituable moneda gastada (el relato alude entonces a lo que queda inerte, se repite y vuelve sobre sí mismo); d) la transacción consiste en develar los pasos anteriores, pero dando esta vez un salto que muestre, no los hilos del recuerdo que se pierden en raíces improductivas, sino los hilos de la escritura con todas su[s] raíces materiales (con los límites del rememorar subjetivo –lo previo al relato–, con los límites del discurso narrativo y la perplejidad de un sujeto que invariablemente se

42 Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, ed. cit.

pierde y recupera así como pierde y recupera su recuerdo dentro del relato[]].⁴³

Frente a esta visión en términos socio-económicos del proceso creativo, podemos situar otra investigación que, aun cuando no trata directamente estos aspectos, contribuye a establecer esta diferenciación entre una literatura consciente de sus incoherencias y otra, más “entera”, que no reconoce fisuras en sus imaginarios: se trata de *Literaturas indigentes y placeres bajos* de Reinaldo Laddaga.⁴⁴ Como se verá en los capítulos sucesivos, la tesis de una escritura que desconfía de sí misma será muy importante para nuestra propia investigación. Laddaga centra su atención en cómo la generación de sujetos literarios en determinadas obras de la literatura hispanoamericana atiende a dos configuraciones opuestas. Por una parte, considera las obras y los autores más canónicos, vinculados de alguna manera al fenómeno del *boom*, y señala cómo allí la búsqueda de una identidad subjetiva se reafirma en lo solar, lo potente, lo trascendente y lo pleno. Cita así a Cortázar, Carpentier, Asturias o Paz. Por otra parte, selecciona a tres autores relativamente minoritarios (Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock) y analiza cómo en sus obras esta realización del sujeto por medio de la plenitud se desvía hacia un estado de delicuescencia placentera, hacia una observación pasiva de la realidad. Frente a las voces “compactas” de los autores del *boom*, a su búsqueda de “placeres altos” a través de una literatura de la grandeza, Felisberto, Piñera y Wilcock ejemplificarían la búsqueda de “placeres bajos”

43 Ibid., págs. 16-17. Corregimos entre corchetes dos erratas evidentes en el texto original.

44 Reinaldo LADDAGA, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario (Argentina) Beatriz Viterbo, 2000.

(pasivos, inmanentes) en el ejercicio de una “literatura indigente” (precaria, insegura de su potencial enunciativo).

El tratamiento del *yo* en la ficción de Felisberto es, sin lugar a dudas, el elemento más recurrente en la bibliografía crítica sobre el autor. Esta identidad volátil e inestable a la que Laddaga apunta con sus placeres bajos y literaturas indigentes es el motivo principal de uno de los ensayos clásicos dedicados a la obra felisbertiana. Se trata de la monografía de Rocío Antúnez,⁴⁵ que organiza un análisis basado en el concepto de *máscara* y su relación con el *yo* como representación ficticia. Antúnez distingue entre unas “máscaras retóricas”, que tan solo sirven para posibilitar la enunciación del *yo*, para darle un espacio a su voz, y otras “máscaras dramáticas”, que insertan al *yo* y a su voz en la acción del relato. Así, las primeras manifestaciones de Felisberto se valen de máscaras retóricas, que, más que configurar la presencia del *yo*, llenan el vacío dejado por su ausencia. En los relatos memorialistas el *yo* elabora una máscara de sí mismo con la que pueda aparecer ante el lector: son las máscaras del niño o del adolescente. El reflejo que de ellas obtiene el *yo* narrador le permite generar una máscara de sí mismo más consistente, más presente. Finalmente, en los cuentos en los que el *yo* es un adulto, la máscara representa la asimilación de lo otro: el sujeto participa de una realidad que no ha sido construida enteramente por él, y debe acercarse a ella siguiendo la premisa rimbaudiana según la cual *yo es otro*.

Como se podrá ver en los capítulos siguientes, este interés por lo que el *yo* literario tiene de representación y de espectáculo es el elemento

45 Rocío ANTÚNEZ, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Katún, 1985.

principal de nuestro estudio. Es por ello que las ideas de Antúnez nos parecen particularmente productivas.

También resultan muy interesantes para esta investigación algunas de las aportaciones de la monografía *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* de Julio Prieto.⁴⁶ Se trata de un ensayo de gran profundidad analítica, que retoma varias de las vías de análisis más “clásicas” de la crítica felisbertiana —en particular, el enfoque psicoanalítico y su relación con lo fantástico— y las actualiza, observándolas bajo prismas complejos y críticos.

En realidad, la investigación de Prieto pone en paralelo la obra de Felisberto Hernández y de Macedonio Fernández, y postula una hipótesis que ambos autores contribuirían a corroborar, cada uno a su manera: la existencia de una literatura “a contracorriente” en el Río de la Plata, durante la primera mitad del siglo XX, que, si bien se asocia en ciertos aspectos a los movimientos de la Vanguardia Histórica y a su casuística particular en América Latina, se aleja de ellos en un aspecto fundamental: para Prieto, tanto la literatura de Macedonio como la de Felisberto insiste siempre en moverse por los márgenes; es, literalmente, “ex-céntrica” porque rehuye cualquier fijación canónica y, especialmente en el caso de Macedonio, se esfuerza incluso en su propia desaparición. Frente a la motivación revolucionaria de las Vanguardias Históricas, que pretenden desplazar el *statu quo* artístico para establecer un nuevo sistema de valores estéticos y éticos en el arte y en la sociedad, las literaturas “ex-céntricas” se mueven por la periferia de ambos sistemas —el instituido y el revoluciona-

46 Julio PRIETO, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2002.

rio— sin comprometerse con ninguno y sin la intención de prevalecer: son, en este sentido, genuinamente asistemáticas.

Es cierto que el estudio de Prieto se apoya sobre todo en la figura y en la obra de Macedonio: de los tres capítulos que forman el cuerpo del ensayo, dos están dedicados al argentino, sumando unas doscientas sesenta páginas, mientras que se dedica solo un capítulo de unas sesenta páginas a la obra de Felisberto. No obstante, la prosa densa y rica en digresiones del volumen consigue sintetizar una serie de consideraciones muy iluminadoras en torno a la escritura felisbertiana, que además engranan en algunos puntos con las reflexiones sobre la obra de Macedonio, dotando al libro de una sólida coherencia.

Por nuestra parte, nos interesa señalar aquí solo algunos de los elementos del análisis que Prieto dedica a la obra de Felisberto, y con los que coincidimos plenamente. En los capítulos que siguen se podrá observar como, en algunos casos, nuestras apreciaciones sobre el *corpus* se aproximarán en sus elementos fundamentales a las del trabajo de Prieto, aun cuando las vías para acceder a tales reflexiones difieran notablemente. Desde un punto de vista empírico, la validación de conclusiones similares a partir de investigaciones paralelas es importante, porque sostiene con mayor fuerza la pertinencia de tales conclusiones, especialmente en un ámbito de estudio como el de la crítica literaria, en el que la verificación empírica externa y puramente objetiva es imposible.

La constatación básica de Prieto acerca de la obra de Felisberto consiste, como ya hemos señalado, en indicar lo asistemático de su proceso de escritura-lectura, sobre todo en lo que se refiere a la adopción de modalidades discursivas introducidas por las Vanguardias:

[...] Lo característico, sin embargo, de la escritura hernandiana no es tanto una apropiación sistemática de ese imaginario [vanguardista] – o de sus principios de composición– cuanto la adopción irregular de una serie de fórmulas que funcionan como focos aislados de irradiación discursiva. En la medida en que distan de aplicar de una manera exhaustiva el principio morfológico de dislocación –en la medida en que ese principio, lejos de constituir una práctica estilística generalizada, deviene en cierto modo el “tema” de la narración–, textos como “La cara de Ana” o “El vapor” son mucho más cohesivos, desde un punto de vista estrictamente narrativo, que los ejemplos más radicales de prosa vanguardista –más, pongamos por caso, que *Débora* (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio, que *Miltín 1934* (1935) del chileno Juan Emar, o que cualquier texto de Macedonio Fernández. Lo que en cierto modo ensaya la escritura de Felisberto Hernández es un “traslado” restringido de la estética de la dislocación vanguardista al campo de la narración –un campo ajeno a los intereses estéticos de Macedonio, cuyos textos tienden a disolver toda narratividad. Felisberto empieza a distanciarse de la vanguardia al convertir una práctica morfológica –el principio estético de dislocación– en un campo semántico indisociable de su escritura, que desarrolla toda una “fenomenología” y una “psicología” de la dislocación: un discurso narrativo de la subjetividad “dislocada” [...]⁴⁷

Esta teoría de la “tematización” de los recursos formales había sido señalada ya por José Pedro Díaz. Nosotros volveremos a ello en unos términos algo más radicales en los capítulos quinto y séptimo.

Otro elemento que Prieto desarrolla con mucha lucidez es el del concepto de “misterio” en la obra felisbertiana. Hemos señalado como Reynaldo Laddaga apunta una diferencia esencial entre aquellas obras que despliegan un tratamiento “elevado” del objeto de su escritura y aquellas

47 Julio PRIETO, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, ed. cit., págs. 270-271.

otras que se decantan por un acercamiento “indigente”, entre las que se encontraría la de Felisberto. Las consideraciones de Prieto a este respecto coinciden, por lo menos en sus puntos básicos, con las de Laddaga:

Felisberto concibe el misterio no como un contenido sublime o trascendental (como en la poética de José Lezama Lima, para citar un paradigma contemporáneo de “extrañeza” radicalmente distinto) sino como hueca estrategia de supervivencia: un movimiento de “retroceso”, de infinita circunvalación y diferimiento del contenido, de la “verdad”. De ahí que el misterio en Felisberto tenga más de siniestro que de sublime, y que sus textos lo manipulen estratégicamente según un principio inestable de remedo y exposición de sus operaciones y trucos de ilusionismo [...] ⁴⁸

También analiza Prieto las relaciones entre “misterio”, literatura fantástica y espectáculo. Este aspecto es especialmente importante para nosotros, y se puede decir que, junto con la aplicación del principio de incertidumbre como método compositivo, sostienen todo nuestro discurso analítico. Por ello hacemos hincapié en el siguiente fragmento, en el que se constata la presencia de una forma *sui generis* de “fetichismo de la mercancía”. El término, de procedencia marxista, es ampliamente desarrollado por Guy Debord en su *Sociedad del espectáculo*, a la que recurriremos para cerrar nuestro análisis en las conclusiones de este estudio. Asimismo, el fragmento pone en conexión la investigación de Prieto con aquella otra línea socio-económica que, entre otros, sostiene Panesi:

Al estatus literario –y, como tal, más o menos sospechoso– de lo fantástico –del “misterio”–, Felisberto opone la inquietante extrañeza de lo real –y, en particular, la especificidad histórica de la extrañeza humana–, invariablemente desatendida, si no alegóricamente escamoteada, por los modelos paradigmáticos de literatura fantástica desarro-

48 Ibid., pág. 313.

llados a lo largo del siglo XIX. En efecto, una de las estrategias retóricas que frecuenta la escritura hernandiana es la pérdida de todo criterio sistemático de discriminación de lo “humano” –una práctica recurrente de cosificación/animalización, complementaria de una humanización de lo inanimado, que acaso no sea ajena a los múltiples procesos de reificación y alienación socioeconómica que proliferan a lo largo del siglo XX como resultado o contrapartida de la modernización, especialmente abrupta en sus versiones “periféricas”. Cabe preguntarse, a este respecto, hasta qué punto el notorio “fetichismo” de la narrativa hernandiana no se deslizaría, sobre todo en textos tardíos como “Las Hortensias” y “El cocodrilo”, de la mera perversión sexual a un fenómeno socioeconómico más amplio, característico de la cultura moderna –hacia un generalizado “fetichismo de la mercancía” [...]”⁴⁹

Para terminar con el libro de Prieto, citamos un párrafo en el que se relaciona la obra de Felisberto con el pensamiento de Henri Bergson. Es sabido que Felisberto conocía, por lo menos a través del magisterio de Carlos Vaz Ferreira, las teorías de Bergson sobre el tiempo, la duración y la memoria. No obstante, de manera similar a lo que sucede con el psicoanálisis, no resulta demasiado interesante *qué hay* de bergsoniano en la obra felisbertiana, sino *cómo analizarla* desde un punto de vista bergsoniano. Nosotros dedicamos parte del capítulo sexto a esta cuestión, conjugando el discurso bergsoniano con la teoría del rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Prieto defiende una lectura bergsoniana de la obra de Felisberto en estos términos:

[...] Así, a juzgar por su teoría y práctica estilísticas, así como por la implícita fenomenología de la percepción implícita en aquéllas, no sería desencaminado (como tampoco lo sería, por cierto, en el caso de Kafka) hablar de un impulso “realista” en la escritura hernandiana: una suerte de mimesis oblicua, a través de espacios más o menos margina-

49 Ibid., pág. 323.

les o ex-céntricos, donde lo “real” es notoriamente concebido y representado como “descoincidencia” o “inconclusión” –como flujo, como proceso. El problema de todo intento de representar textualmente esa fluencia –de todo afán de “pintar con letras” lo real–, es que en el momento en que se esboza una “figura” discursiva se empieza a traicionar –se empieza a “matar”, a “expresar con muertos”– la informe, mudable corriente de lo real *qua* temporalidad –un conflicto filosófico formulado, como vimos, a principios de siglo [XX] por Henri Bergson y que, a través del tamiz de los escritos y conferencias de Carlos Vaz Ferreira, recurre una y otra vez en la escritura hernandiana [...]”⁵⁰

Uno de los investigadores que se ha dedicado con mayor ahínco a la obra de Felisberto en la última década es Gustavo Lespada. A lo largo de varios artículos y una tesis doctoral, ha expuesto una serie de importantes reflexiones, algunas de las cuales nos interesa destacar aquí.⁵¹

La lectura de Lespada parte de una premisa revolucionaria de la forma en Felisberto: la subversión de las formas canónicas del discurso literario supone la subversión del discurso mismo, por cuanto la forma es el significado de la obra literaria. Partiendo de las reflexiones de Adorno sobre la forma y de su paralelismo con la relación social, Lespada sostiene que lo

50 Ibid., págs. 339-340. Las expresiones entrecomilladas citan o parafrasean “Tal vez un movimiento” (I, 129-133).

51 Entre los artículos, destacamos “La transgresión del relato. Relectura de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, *Hermes criollo, revista de crítica y de teoría literaria*, Montevideo, año 7, n.º 13, primavera-verano 2009, págs. 85-100; y “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana*, Córdoba (Argentina), Alción, 2002, págs. 155-175. La tesis ha sido adaptada para su publicación bajo el título *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* en la editorial Corregidor de Buenos Aires y, en el momento de la redacción definitiva de nuestro trabajo, se halla aún en proceso de impresión. No obstante, gracias a la generosidad del autor, disponemos de un resumen de los principales argumentos de su investigación, así como de una copia de uno de los capítulos, y podemos esbozar una aproximación a algunos de los puntos básicos.

subversivo en Felisberto se da a través de una dislocación de las categorías tradicionales de la obra literaria, y ello en varios aspectos. Principalmente, por medio de la negación –o indiferencia; lo que nosotros llamaremos “inseguridad” o “indeterminación”– de los esquemas binarios que estructuran gran parte del canon literario occidental. Así, en la obra felisbertiana se borraría la distinción entre el discurso literal y el figurado. Esta falta de distinción sería, según Lespada, lo que define la aproximación del discurso felisbertiano a la realidad: se trataría de un discurso de lo onírico, y no de lo fantástico, ya que la oposición entre literalidad y figuración no respondería al modelo por inversión o por exacerbación del discurso fantástico, sino a una percepción dislocada e indiferente a esta separación literalidad/figuración característica de lo onírico.

Aboga por una motivación “realista” de la obra felisbertiana, entendiendo que este realismo no atiende solo a lo verificable, sino también a lo que no se puede conocer, al “misterio”. Así, por ejemplo, al analizar el despliegue metaliterario en *El caballo perdido*, afirma que:

Se trata de un gesto radical en que la escritura se pliega sobre sí misma cancelando toda ilusión retentiva sobre los hechos y toda relación de dependencia con el referente, como declarando, sin ambages: no soy el “reflejo” de ninguna realidad “externa”, *soy literatura, provengo de la literatura*. Esto no quiere decir que la prosa de Felisberto renuncie a la verdad, por el contrario, la busca más allá de las apariencias y del lenguaje racional, porque, como propone Foucault, más que a cualquier otra forma de lenguaje, a la literatura le corresponde traspasar los límites, descubrir los secretos, desplazar las reglas y decir lo más transgresivo e intolerable, lo más indecible; ella *se ofrece explíci-*

*tamente como artificio pero comprometiéndose a producir efectos de verdad.*⁵²

Encuentra relaciones en este sentido con la obra de Kafka, y se apoya en el estudio de Deleuze y Guattari sobre el autor checo para buscar elementos subversivos en el discurso felisbertiano. Estos elementos tienen que ver principalmente con la abolición de las jerarquías lingüísticas por medio de un flujo de deseo y con la reivindicación del discurso como acción, antes que como producto.

Nosotros acudimos con frecuencia a las teorías de Deleuze y Guattari a partir del capítulo sexto. Nos interesamos principalmente por la teoría del rizoma y por el papel del deseo en la generación de discursos –manifestaciones– literarios. Como indicamos en nota al pie a su debido momento, debemos el primer contacto con estas teorías a los consejos del profesor Lespada. Es por ello que nos parece importante dedicarle una posición privilegiada en esta panorámica sobre el estado de la cuestión crítica.

Queda todavía una monografía capital en la historia de la crítica felisbertiana. Se trata de la que Francisco Lasarte publicó en 1981. Debido a la importancia que le concedemos a este volumen, tanto por el momento histórico en el que se publica (que marca el inicio de los estudios monográficos sobre la obra de Felisberto) como por su contenido, cuya vigencia llega hasta hoy y traza una línea de investigación muy productiva, hemos decidido dedicarle un apartado independiente.

52 Gustavo LESPADA, “La transgresión del relato. Relectura de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, ed. cit., pág. 93. La alusión a Michel FOUCAULT se refiere a *La vida de los hombres infames* [1977], La Plata, Altamira, 1996, págs. 137-138.

1.2.4. La aproximación de Francisco Lasarte: “mirada al sesgo”, erotismo de la escritura y espectáculo enajenado

La monografía de Francisco Lasarte *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*⁵³ constituye una de las primeras inmersiones extensas en la obra de Felisberto acometidas de manera individual. Por ello y por la valía de sus observaciones se ha establecido como un clásico de la crítica felisbertiana. Lasarte desarrolla una línea interpretativa muy particular, que engloba la obra de Felisberto como un todo pero centra su análisis en algunos relatos (en ocasiones en fragmentos muy específicos de esos relatos, que se transcriben varias veces a lo largo del estudio) para apoyar una hipótesis sólida y que se corrobora de manera suficientemente justificada al final del libro. No obstante, los postulados que se establecen *a priori* de la escritura crítica (pero, claro está, *a posteriori* de la lectura) funcionan a veces más como interpretaciones ya validadas que como verdaderas hipótesis. En este sentido, Lasarte dispone su análisis como la recapitulación de una experiencia lectora ya cerrada, y no deja espacio interpretativo a su propia escritura, que se despliega como la cristalización de unas ideas que se han formado de manera completa previamente, y a cuya génesis el lector no tiene acceso.

Esta manera de escritura crítica, que es sin duda la más común, presenta la ventaja evidente de que facilita la lectura, pues se propone como cadena de transmisión de un sentido ya fijado, y no como generación de sentido ella misma. Por esta misma razón, su principal punto débil es que es muy reacia a incorporar nuevos puntos de vista una vez ha comenzado. El autor sabe lo que quiere decir y acota su escritura al prejuicio que se ha

53 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981.

formado de ella. Normalmente, este tipo de trabajo crítico no reformula sus hipótesis, ni contempla siquiera la eventualidad de hacerlo.

A Lasarte le interesa comprender la intención que subyace en las manifestaciones felisbertianas: qué es lo que mueve a su sujeto a enunciarlas y cómo esa intención da coherencia a la obra como un todo. En este sentido, acepta las premisas de José Pedro Díaz, y divide el *corpus* en tres etapas, dejando siempre claro que esta división atiende a las variaciones en la formulación de una búsqueda común.⁵⁴ Establece el término “misterio” como el motor de esta búsqueda y se propone definir en qué consiste tal término y cómo se persigue en la obra de Hernández. Apuesta por investigar la formación del concepto de *otredad* en Felisberto y, en particular, en la manera en que el autor consigue definirlo con mayor éxito a medida que avanza su producción. El libro resulta, de este modo, muy narrativo, porque parte de una idea *evolutiva* del objeto de estudio, y, por lo tanto, su discurso se ejecuta como una *historia*.

Esta historia se construye a partir de la constatación de varias inflexiones a lo largo de la obra que se justifican como aproximaciones cada vez más perfectas al concepto de “misterio” como otredad. Cada una de estas inflexiones tendría como fin adaptar la escritura a una forma que aísle de manera cada vez más acotada a “lo otro” y, paralelamente, al “otro”.

Lasarte supone que la búsqueda de Felisberto obedece a una tensión elemental que consiste en una voluntad por *mostrar sin mostrarse*; un juego de la manifestación que permite al sujeto de la escritura indagar en lo oculto, lo prohibido y lo ajeno y, al mismo tiempo, desvincularse de la responsabilidad de esta indagación que él mismo considera ilícita y culposa. La opacidad de la escritura felisbertiana respondería a esta *entrevisión*,

54 Para la división en etapas del *corpus* felisbertiano, *vid. infra* el epígrafe 2.2.

en la que el sujeto muestra sus descubrimientos acerca de lo ajeno al tiempo que evita sacar a la luz sus propios secretos. El principal de estos secretos es, precisamente, la motivación o necesidad de apropiación de lo ajeno.

Se contempla la primera etapa como un periodo de pruebas, que no halla grandes logros literarios, pero que es útil al crítico porque enuncia de manera más transparente algunos de los problemas que se mantienen en toda la obra. Lasarte utiliza estos primeros textos como una apoyatura teórica o pseudo-teórica (es siempre muy consciente de la estratégica ambigüedad de toda explicación directa en Felisberto) para soportar un análisis en profundidad de los textos memorialistas y, especialmente, de los cuentos de la tercera etapa.

En los tres relatos memorialistas,⁵⁵ Lasarte observa un mecanismo de mediación constante que se materializa en los subterfugios de la memoria y la mirada infantil. Estas manifestaciones serían intentos velados de realizar un deseo, y este deseo atendería a una motivación principalmente erótica. La memoria y la mirada infantil distancian al sujeto de la enunciación del sujeto deseador, al tiempo que la narración en primera persona

55 Lasarte denomina “proustianos” a estos relatos, asunto que no está exento de polémica, pues precisamente las motivaciones de la rememoración son distintas en Proust y en Felisberto. No obstante, en los límites en los que él utiliza el término y en el contexto de su hipótesis sobre los modos de violación de lo ajeno y de ocultamiento de la culpabilidad del *yo*, encontramos que el adjetivo es ajustado, si bien difícilmente transportable a otros estudios sobre la obra de Felisberto. En cualquier caso, no deja de ser una selección terminológica debidamente justificada en el texto de Lasarte, y elevar el debate hasta un posible análisis comparado de la obra de Proust y Felisberto, como se ha propuesto en ocasiones, parece un asunto fuera de lugar. Del mismo modo, cuando en nuestro trabajo ponemos de relieve algunos aspectos de la narrativa de Kafka para relacionarlos con otros de la escritura felisbertiana, no pretendemos en ningún momento establecer un paralelismo entre las dos obras más allá del que puntualmente señalamos. Intentar comprender las obras de dos artistas como manifestaciones paralelas es una pretensión absurda, normalmente indefendible y, sobre todo, completamente gratuita.

los acercan. Pero, en última instancia, los elementos culposos pueden ser rebajados cuando se los asocia al comportamiento infantil, que tiende a sobrevalorar los efectos de sus acciones, y pueden ser diluidos en las imprecisiones de la memoria:

[...] Es como si se estableciera una barrera espacial y temporal que disocia al sujeto de su contexto y que lo libra de las limitaciones que éste ordinariamente impone. Y aunque Felisberto no llegue a expresarlo de forma abierta, la experiencia descrita sugiere la transformación de la realidad efectuada por la poesía. El mundo fenomenal se convierte en una especie de texto, en un recinto literario.⁵⁶

El problema de este procedimiento surge cuando este sujeto disociado intenta la misma operación para aproximarse a sí mismo, y alcanza la conciencia de su disociación. Los subterfugios de la memoria y la niñez no le sirven al narrador adulto cuando se encara con su *yo* escindido. En este punto, Lasarte coincide con Díaz en señalar *El caballo perdido* como el momento de crisis que desencadena un cambio radical en la estrategia de la escritura felisbertiana para acercarse a “lo otro”. La crisis de auto-conciencia que deshace la narración de *El caballo perdido* evidencia el agotamiento del modo de aproximación al “misterio”, al tiempo que solicita una nueva vía de acceso:

En resumen, la memoria tiene una doble función –psicológica y estética– tanto dentro de la trilogía como en el contexto de la producción total de Hernández. La crisis y las complejas especulaciones que rematan *El caballo perdido* demuestran que, para Felisberto Hernández al menos, una escritura que relata el contenido de la memoria es un callejón sin salida, una forma artística inadecuada y peligrosa que tiende al solipsismo [...]⁵⁷

56 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., pág. 49.

57 *Ibíd.*, pág. 65.

Esta nueva vía la encontrará Felisberto en sus relatos de madurez al derivar los recursos adquiridos en la etapa memorialista, fundamentalmente introspectiva, hacia fuera de sí mismo. La investigación de la realidad se proyecta sobre lo externo e intenta apropiarse de ello. Lasarte describe varios procesos bajo los que se produce este giro hacia “el otro”. Entre ellos, destacan dos: la “escritura al sesgo”, término generado a partir de la expresión del narrador felisbertiano “mirar al sesgo”⁵⁸ y el desplazamiento o *Weltbild* metonímica.

El primero se define como una manera de escritura oblicua, que se acerca a su objeto de manera tangencial y que establece un silencio en el que el lector debe activar los sobrentendidos. Es una manera más de enmascarar al *yo* (Lasarte utiliza el término *persona*, muy sintomático en este sentido) y de delegar cualquier responsabilidad sobre lo que se narra, pues, en términos estrictos, el narrador *no dice lo que quiere decir*:

La formulación del nuevo sistema de correspondencias que se desprende de la presencia del “misterio” y de las operaciones de la memoria requiere, pues, la presencia de un sujeto pasivo, cuya conciencia “distráida” permite que se rompa la lógica del “pensamiento asociativo”. Tanto la percepción de “lo otro” como la memoria involuntaria producen ese estado especial de receptividad que logra satisfacer la curiosidad y predisposición que tiene el narrador hacia lo extraño. El acto de recordar, a la par del contacto con “lo otro”, es concebido en tales momentos como una contemplación pasiva, como el abandono a un orden impuesto desde fuera pero que sin embargo está filiado a la conciencia del contemplador. Al describir esta experiencia, Felisberto se sirve de comparaciones con distintos espectáculos: un ballet, una representación dramática o una película muda. Sobre la conciencia del na-

58 “En aquel tiempo [de la infancia] mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo [...]” (*Por los tiempos de Clemente Colling*, I, 143).

rrador se impone una reorganización radical de la realidad, basada en la “sensación disociativa”. En tales momentos de trascendencia el sujeto actúa más como mediador que como creador activo. Deja que lo percibido y lo recordado impongan su nuevo orden para luego transcribirlo en el texto literario.⁵⁹

Por su parte, la *Weltbild* metonímica se define como

[...] un desplazamiento de atributos entre las categorías de lo real (en su tipología personal, “las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos”). La sensación disociativa que se impone en tales momentos no se limita a las relaciones en el espacio, sino que también produce una dislocación temporal. [...] El yo del narrador, la conciencia que genera los textos, pierde su integridad, diseminándose por todo el ámbito espacial y temporal del recinto narrativo. Las imágenes que rodean al narrador durante su tránsito por una realidad hecha poesía, son a la vez fragmentos de su conciencia. Y ésta se resuelve en una pluralidad de signos en constante fluctuación.

Por detrás de las distintas transformaciones metonímicas se encuentra una sola operación básica: la esfumación de las fronteras que separan a los distintos elementos de la realidad cotidiana. Se establecen, por tanto, nuevos vínculos entre ellos, a la manera de vasos comunicantes y basados en la contigüidad espacial y temporal [...]⁶⁰

Estos dos elementos resultan importantes para nuestro trabajo, porque apuntan el carácter *indeterminado* y *espectacular* de la obra felisbertiana, que nosotros desarrollaremos en los capítulos quinto y sexto. En particular, Lasarte dedica el último capítulo de su libro a analizar la función del

59 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., págs. 74-75.

60 *Ibíd.*, págs. 91-92. La cita “las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos” recupera parte de otra más amplia, recogida poco antes en el libro (pág. 48): “Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban entre sí, tenían que ver unos con otros y sobre todos ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito [...]” (“La cara de Ana”, I, 52).

espectáculo en “El acomodador”, “Menos Julia” y “Las Hortensias”.⁶¹ De nuevo, la organización del estudio parte de una hipótesis evolutiva, según la cual cada uno de los tres relatos formularía de una manera más acabada la enajenación producida por la espectacularización de la *persona*. Aunque algunas de las conclusiones derivadas de “El acomodador” y “Menos Julia” pueden observarse como coincidentes con las que nosotros expon-dremos más adelante, las premisas de estudio son diferentes en un aspecto fundamental: para Lasarte, el equilibrio del *yo* en la realidad espectacular es muy precario, y tiende a funcionar en favor del espectáculo, de manera que el *yo* corre siempre el riesgo de ser absorbido por él y alienarse en un elemento espectacular más. Para nosotros, como se verá más adelante, el conflicto entre *yo* y espectáculo es siempre generado por el *yo*, que mantiene un control sobre su ficción, ya sea en la posición de personaje o en la de narrador. La enajenación espectacular es, para nosotros, una estrategia “a contracorriente” deliberadamente efectuada por el *yo* para apropiarse de la realidad que subyace tras el espectáculo *valiéndose del propio engaño espectacular*. Probablemente, esta diferencia entre sus conclusiones y las nuestras radique en la concepción pasiva y negativa del *yo* felisbertiano que sostiene Lasarte:

El doble que escribe contribuye, pues, al retrato de una *persona* negativa, carente de nombre o de identidad, despojada de su más auténtica identidad: la escritura. ¿Cómo entender este aparente rechazo de la empresa artística? Si escribir es —para Felisberto y sus narradores— transgredir e ingresar en lo prohibido, la creación del doble sinvergüenza sería una estratagema que disipa la angustia provocada por tal empresa. Arma de doble filo, el sinvergüenza escritor también sería una forma de disculparse por una escritura que sólo se acerca a lo prohibi-

61 Cfr. *ibíd.*, págs. 177-191.

do oblicuamente, no diciendo todo lo que se podría decir. El doble es, por tanto, un subterfugio psicológico muy eficaz, en cuanto permite que se desencadene el texto (y la expresión del deseo). El narrador, falsamente purificado, se obstina en decir que no ha sido él sino su doble quien ha escrito “lo otro”, quien se ha dibujado como “el otro”. Todo esto, sin embargo, no evita que el narrador –el “yo”– caiga en una trampa de su propia hechura: el acto mismo de crear un doble es ya la escritura de “el otro”.⁶²

A diferencia de Lasarte, nosotros consideramos al *yo* felisbertiano como un sujeto esencialmente positivo, en ocasiones incluso en exceso, con una tendencia a subjetivar todo el “recinto narrativo”. Nuestra interpretación de los desdoblamientos del *yo* en Felisberto observa una expansión del deseo carente de culpabilidad. Si coincidimos con Lasarte en la evidencia de “subterfugios” narrativos que permiten el movimiento del *yo*, no consideramos que estos tengan una función psicológica de evasión de responsabilidad sobre lo narrado, sino que, a nuestro parecer, trabajan en pos de una fuga del deseo que supera constantemente los límites de la narración.

No obstante, la investigación de Lasarte prueba sin lugar a dudas que el *yo* felisbertiano *puede leerse* como una *persona* negativa y sus estrategias espectaculares como una táctica evasiva para evitar un sentimiento culposo. Es por ello que su trabajo resulta capital para establecer las coordenadas de nuestra aportación: porque la adecuación de ambos puntos de vista, en principio incompatibles, a la obra felisbertiana abre un espacio de indeterminación fundamental para la labor crítica; supone, en pocas palabras, la constatación de un axioma esencial de la manifestación literaria: que la mitad del discurso que la conforma es interpretativo, no obede-

62 Ibid., pág. 145. Lasarte utiliza el término “sinvergüenza” en alusión al *Diario del sinvergüenza* (III, 245-264).

ce a la conciencia autoral, sino a la lectora y que, consecuentemente, una obra literaria contiene sentidos latentes que pueden ser incompatibles entre sí y, pese a ello, no se excluyen. El principio de oposición no excluyente así formulado es uno de los pilares de nuestro enfoque, y justifica la pertinencia del estudio de los fenómenos de inseguridad e indeterminación narrativas, adelantando ya una apreciación importante: la proliferación de multiplicidades en las manifestaciones artísticas parte del polo lector, pero contribuye a la consolidación del polo autor, porque, a partir de estas multiplicidades de sentido de la obra, el autor consigue decir lo que no hubiera podido decir solo. Cuando Felisberto se propone hablar de “lo otro”; cuando, de acuerdo a sus palabras, no cree que “solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (*Por los tiempos de Clemente Colling*, I, 138), lo que propone es una apertura subjetiva que empuja los límites del *yo* hasta hacerlos converger con los del *tú*, con los del lector. Como “lo otro” (*aquello* de lo que se escribe) es una no-persona, un *él* ausente y silente por definición, la única manera de escribir lo que no se sabe de *ello*, es dejando un espacio para el sentido que el *tú* pueda aportar al *él*. Cuando el *yo* habla de “lo otro”, lo que hace es callar, y dejar que el *tú* tome la palabra.

1.2.5. Posicionamiento frente a la tradición crítica

Una vez realizado este panorama del estado de la cuestión crítica, intentaremos explicitar en cuáles de las líneas de investigación mencionadas se enmarca nuestro trabajo, las causas de esta selección y la manera particular en la que modulamos las tendencias generales de interpretación de la obra felisbertiana de acuerdo a las cuestiones que queremos dilucidar.

En principio, partimos de la idea fundamental de José Pedro Díaz según la cual la obra de Felisberto es ante todo un ejercicio de imaginación poética. Descartamos, pues, cualquier acercamiento en clave biográfica e, incluso, memorialista. Quiere esto decir que no nos interesa lo que en las manifestaciones felisbertianas haya de “memoria” como subgénero temático. Sí nos interesa el concepto epistemológico de memoria, como rescate del pasado por medio de procesos intelectivos e imaginativos. En este sentido, nuestra investigación observará su objeto como un discurso epistemológico.

Este posicionamiento epistemológico implica otro ontológico: como el discurso es conocimiento enunciado, la epistemología de los discursos es una forma de ontología, porque estudia el *ser* mismo de esos discursos. A su vez, el estudio epistemológico y ontológico, que parte del sujeto hacia el objeto, genera una vertiente fenomenológica, que va desde el objeto al sujeto: es por ello que hablamos frecuentemente de *manifestaciones literarias*, porque, si bien es cierto que el sujeto investiga el texto y, mediante su exégesis, lo hace legible, no lo es menos que el objeto permite esa investigación al *representarse* delante del sujeto. Nuestro trabajo camina siempre la línea trazada por la tensión entre un sujeto que observa y un objeto que se muestra.

Como única manera de generar un discurso crítico que recoja esta tensión y pueda mostrarla en términos lingüísticos, debemos atender continuamente al texto, a su estructura, a sus materiales y a sus formas, a su sentido. Las líneas en las que desarrollan sus trabajos Lasarte, Prieto o Lespada –cada una distinta y formulada a través de aproximaciones y estrategias en ocasiones muy divergentes– nos interesan porque consideramos que comparten un elemento básico común: más allá de las distintas

maneras bajo las que cada autor lo formula en su estudio, este elemento se podría definir como la voluntad por establecer una metodología a partir de las demandas de la manifestación que se investiga (lo que nosotros llamamos una metodología *ad hoc*). No hay un método *a priori*, sino un rigor formal y discursivo que permite la adopción de diversos modelos teóricos, pero que exige una validación *texto por texto*.

No obstante, en algunos momentos de la investigación haremos uso de métodos seleccionados *a priori*, en particular en lo que se refiere a las teorías de lo fantástico y a su relación con la crítica psicoanalítica. Pero lo haremos por una vía mediata: a través de los textos de otros críticos. Este procedimiento nos sirve para aplicar líneas de investigación que tienen una presencia importante en la tradición de la crítica felisbertiana. Nos interesa *probar* como funcionan algunas de esas teorías cuando se las desplaza de su posición habitual: cuando dejan de ser textos críticos para convertirse en textos criticados. En este sentido debe entenderse la crítica de la crítica que se realiza en algunas partes de este trabajo. Al conjugar la crítica de la obra crítica con la de la obra teórica que sustenta su método y con la de la obra literaria sobre la que se ejerce, podemos observar qué elementos responden de manera coherente al método y al objeto de estudio, y cuáles responden solo a uno de los dos elementos e impostan el otro.

La otra filiación crítica que queremos señalar aquí no tiene tanto que ver con la manera de entender el discurso felisbertiano como con cómo se concibe el propio discurso crítico. Siguiendo la línea de los autores citados, y de otros que comparten el mismo tipo de discurso, independientemente de sus posicionamientos respecto a la obra, abogamos por un discurso de una cierta densidad y no completamente cerrado. Por lo menos,

no en un sentido *sistemático*: consideramos que las hipótesis que puede hacer el crítico literario sobre su objeto de estudio no son hipótesis científicas y no funcionan del mismo modo que estas. La hipótesis científica parte de una intuición no comprobada, como una explicación posible y probable de un determinado fenómeno, y se corrobora, tradicionalmente, mediante la experimentación empírica. Las hipótesis científicas se aplican, en sentido estricto, solamente a los fenómenos naturales: tras intuir y formular la hipótesis, el científico la prueba en un medio externo y coteja los resultados obtenidos con los resultados esperados. Metafóricamente, se puede decir que la naturaleza “responde” cuando se le pregunta. En el caso de las obras artificiales, y en particular de las artes, el objeto de estudio no responde, sino que pregunta. Las hipótesis críticas son respuestas posibles a alguna pregunta formulada por la manifestación artística, y se formulan *después* de la experimentación crítica (después de la lectura, en el caso de la literatura escrita). No necesitan, por tanto, ser corroboradas, en el sentido en que ya son respuestas. Lo que se necesita es probar la pertinencia de la pregunta que se deduce de la manifestación y la adecuación de la respuesta a esa pregunta. Es por ello que, frente a lo que sucede con las hipótesis científicas, para las hipótesis críticas no es pertinente la probabilidad. Como respuestas, son posibles (correctas) o imposibles (fallidas). La decisión última sobre la posibilidad de una hipótesis crítica la detenta el consenso entre iguales: *una hipótesis crítica es posible si es aceptable*.

Ahora bien, que la hipótesis del discurso crítico se formule, ya desde su primera enunciación, como una respuesta, no implica necesariamente que no esté sujeta a variaciones a lo largo de su desarrollo. Como comentábamos en páginas anteriores, determinados discursos críticos, como el

de Lasarte, proponen un inventario de hipótesis ya cerrado; la pertinencia del discurso se justifica como expresión, publicación y divulgación de un conocimiento ya formado. Otros discursos, sin embargo, permiten un mayor grado de oscilación en sus aseveraciones. No se trata de que sus asertos se enuncien con menos contundencia o se prueben con menos rigor; lo que sucede es que el propio modo de enunciar el discurso abre la posibilidad a diferentes interpretaciones: la interpretación se vuelve ella misma interpretable. Estos discursos se caracterizan formalmente por su tendencia a la digresión y por su voluntad de “no decirlo todo”. Es el modelo discursivo que utiliza, por ejemplo, Julio Prieto en su monografía. Este tipo de trabajo crítico no es incompatible con la labor rigurosamente documental (como lo demuestra el estudio de Prieto, sin ir más lejos) y, en cualquier caso, debe apoyarse en elementos sólidos: textos, evidencias externas al sujeto. Sus materiales son los mismos que los del discurso crítico más cerrado, pero se organizan de manera diferente.

El discurso de Felisberto Hernández es un discurso principalmente crítico,⁶³ como intentaremos demostrar en este trabajo. Y su modo de ser crítico es abierto, cambiante y polisémico. Esto no quiere decir que la crítica sobre el discurso felisbertiano deba operar de la misma manera, pero, en nuestro caso, hemos entendido estas características como una invita-

63 La diferencia entre el discurso *en* la obra y el discurso *sobre* la obra es que el primero se aplica directamente sobre la realidad externa —incluidos los procesos subjetivos, que son inmanentes al sujeto pero no a su obra—, mientras que el segundo conjuga la interpretación de lo real de la manifestación con la de lo real fuera de ella y, en particular, conjuga dos realidades subjetivas: la del autor encarnado en la obra y la del crítico. En este sentido, el crítico “habla” por sí mismo y por el autor. Para compensar esta desviación de la voz del autor es necesario que el crítico acuda constantemente al texto, y de ahí la importancia que concedemos a las citas textuales en este trabajo.

ción muy sugerente de la manifestación al crítico para continuar el juego que ella propone. Y así lo hemos hecho.

En definitiva, aparte de observaciones particulares que se anotan en cada caso, hemos tomado de la tradición crítica felisbertiana fundamentalmente una modalidad discursiva, en detrimento de otras. Esta modalidad discursiva se sustenta en un tema –la imaginación– y una manera de tratar ese tema –la enunciación “en progreso”, que muestra (algunos de) los procesos analíticos del crítico a medida que se van formando–.

1.3. Justificación de la selección del *corpus*

Este trabajo centra su interés en el estudio de los relatos recopilados en el volumen *Nadie encendía las lámparas*, publicado en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana en 1947. Ello se debe a varias razones.

En primer lugar, el libro constituye una muestra de los relatos de madurez del autor *seleccionados por él mismo*. En este sentido, hemos preferido trabajar sobre material cuya terminación textual estaba refrendada por el autor. Esto no obsta para que, cuando lo consideramos necesario, remitamos a textos inconclusos o inéditos. Sin embargo, a la hora de estudiar un *corpus* de autor, nos ha parecido más seguro centrarnos en obra acabada.

En segundo lugar, aunque la mayor parte de los relatos incluidos en el volumen están escritos pocos años antes de la aparición de la colección, algunos recuperan temas de etapas anteriores o, directamente, han sido escritos durante estas etapas. En particular, existen varios relatos que remiten a la etapa conocida como *memorialista*. Esto nos permite introducir nuestras reflexiones sobre algunas de las obras de esta etapa al hilo del análisis de alguno de los relatos de *Nadie encendía las lámparas*.

Como se verá en las páginas que siguen, sostenemos que, más allá de la división en etapas, que está debidamente justificada por la crítica que nos precede y que, además, resulta útil a la hora de organizar el análisis del *corpus*, existe una relación orgánica esencial entre las distintas manifestaciones de la obra de Felisberto Hernández que permite vincular cada ocurrencia de la obra con cualquier otra, ya que sus preocupaciones estéticas, epistemológicas y ontológicas permanecen inalteradas a lo largo de su carrera, y es el modo de aproximarse a ellas lo que se modifica con el tiempo y la experiencia. La variación diacrónica en la obra de Felisberto es, ante todo, estratégica: supone una movilidad planificada del sujeto de la escritura para abordar los mismos temas desde distintos posicionamientos.

La primera etapa de la obra felisbertiana está poco presente en *Nadie encendía las lámparas*, excepto por la permanencia de estas cuestiones temáticas básicas a las que acabamos de referirnos. No es una etapa, por lo tanto, a la que dediquemos demasiada atención en este trabajo. No obstante, reservamos parte del capítulo segundo para trazar una breve aproximación general a la primera producción felisbertiana, para justificar la continuidad que observamos en las etapas posteriores.

En términos generales, nuestra selección se basa en el criterio de análisis *ad hoc* que ya hemos explicado, y que halla un correlato bastante ajustado en la explicación que Fernando Moreno ofrece al comienzo de su ensayo “Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández”,⁶⁴ que transcribimos a continuación:

64 Fernando MORENO, “Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández”, en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., págs. 187-208.

Creo conveniente, y con el objeto de establecer en forma clara los límites que me he fijado, señalar, en primer lugar, algunas consideraciones relacionadas con el contenido de esta comunicación. Tal como el título lo indica, se trata de una mirada limitativa, diría, y deliberadamente intencionada que permita, a partir de una descripción inicial y a través del examen de algunos de los aspectos más destacados del acontecer, entregar una primera aproximación a “El cocodrilo”, de Felisberto Hernández [...]⁶⁵

Es la nuestra, también, una aproximación “limitativa y deliberadamente intencionada”, con la diferencia, respecto al enfoque de Moreno, de que tanto la extensión de nuestro *corpus* como la de nuestro discurso es mayor y, consecuentemente, sus límites son más amplios. Además, nuestra posición histórica no nos permite justificar una “primera aproximación” a nuestro objeto de estudio, como sí es defendible en el momento en el que Moreno realiza su análisis de “El cocodrilo”. En este sentido, nosotros procuramos introducir referencias claras a los estudios que nos preceden y que, en unas ocasiones, ya han tratado los temas que estudiamos aquí y, en otras, han tratado temas distintos pero de relevancia para nuestro estudio, ya sea por su afinidad o por su discrepancia.

Por último, debemos señalar que existe un problema de fijación textual en la obra de Felisberto, tal y como ha sido editada hasta nuestros días: la primera edición de las *Obras completas* la realiza José Pedro Díaz para la editorial Arca de Montevideo entre los años 1964 y 1974. Es una edición póstuma e incluye todos los textos publicados con anterioridad y varios inéditos, así como fragmentos y versiones alternativas de algunos relatos. La edición de Arca es de muy difícil acceso en nuestros días. Por ello, la mayor parte de la crítica actual, entre la que nos incluimos, utiliza

65 Ibid., pág. 189.

la edición de las *Obras completas* publicada en México D.F. por Siglo XXI, en tres volúmenes que aparecen por primera vez en 1983, y que son objeto de lo que la editorial llama reediciones, pero que, sospechamos, son en realidad reimpresiones (no se aprecian correcciones de las erratas, muchas de ellas evidentes). Esta edición no clarifica sus fuentes y, si bien presenta la equívoca anotación “edición al cuidado de María Luisa Puga”, no especifica si la labor realizada por Puga es la de una edición crítica o, simplemente, una edición técnica.

Lo que el lector se encuentra finalmente es una reproducción de la edición de Díaz, dividida en las mismas partes y con las mismas notas críticas. El único añadido de la edición mexicana es un “Prólogo” a cargo de David Huerta sobre la figura de Felisberto, de carácter divulgativo y panegírico, que abre el primer volumen.

El problema radica en que en esta edición abundan las erratas y no es posible saber en qué momento se introduce cada una: en las ediciones *princeps*, en la recopilación de Arca o en la de Siglo XXI. La mayoría de estas erratas son evidentes —errores de caja, normalmente— y pueden subsanarse de manera intuitiva sin demasiado peligro de incurrir en una *lectio faciliior*. De todas maneras, siempre que ha sido posible, cuando se ha detectado una errata se ha cotejado con otra edición fiable. En particular, hemos utilizado la edición crítica de *Nadie encendía las lámparas* realizada por Enriqueta Morillas para la editorial Cátedra de Madrid para llevar un control cruzado del texto base de las *Obras completas*. Siempre que efectuamos una variación sobre el texto citado lo anotamos al pie, y ofrecemos una breve explicación de nuestra motivación.

En el capítulo bibliográfico pueden encontrarse las referencias completas de todas las fuentes textuales que hemos seguido.

2. AUTOR, NARRADOR E INSEGURIDAD DE LA MANIFESTACIÓN

2.1. Concepto de inseguridad narrativa

Lo problemático que resulta un análisis de la manifestación literaria en Felisberto Hernández es, en sí mismo, uno de los rasgos que con mayor explicitud define la propia manifestación. El narrador felisbertiano es esencialmente problemático y, de hecho, podemos proponer que el principal tema de su narración es el planteamiento y resolución del problema mismo de la escritura. Este problema, que afecta tanto al nivel autor-escritura como al nivel lector-crítica y que se materializa en el nivel texto-libro, parte en un primer movimiento de una inseguridad del autor frente a su tarea de escritor y, en un segundo movimiento, queda plasmado en la narración como una inseguridad del propio narrador. Una vez que la inseguridad se apodera del narrador, principal conector de todas las instancias de la manifestación literaria, la manifestación se vuelve ella misma insegura; problemática por lo tanto para ser comprensible desde cualquier foco de análisis. Entendemos aquí que una narración es insegura cuando su intención difiere diametralmente de su resultado o, mejor dicho, cuando la narración se presenta como consciente de este desfase

entre intención y resultado. Debemos tener en cuenta una serie de aspectos que explican cómo una narración puede o no ser propicia a la inseguridad y, si lo es, bajo qué condiciones se da esta inseguridad.

Antes de analizar cómo funciona una manifestación “insegura de sí misma”, será útil dilucidar cuáles de entre los distintos tipos de manifestaciones artísticas son susceptibles de ser considerados “verdaderos”, por cuanto en todo discurso es necesario un referente de verdad para establecer un parámetro de seguridad con respecto a esa verdad. En principio, toda manifestación de tipo mimético se enfrenta por definición a una “prueba de verosimilitud” que debe ser aprobada no solo por el lector, sino también por el autor. En este caso, la verosimilitud se resuelve como una coincidencia aparente con los términos de “lo real” (aquello que se percibe como externo a la manifestación y que le sirve de modelo) o, al menos, con un modelo teórico dogmático (un conjunto de reglas que se refieren a “lo real” y se toman como un apriorismo de verosimilitud para toda manifestación que reclame una posición dentro de ese modelo teórico). Pero el concepto de “verosimilitud” parece solo válido para las manifestaciones miméticas, es decir, aquellas que se definen a sí mismas como representativas de lo real, y, sin embargo, parece evidente que existe otro tipo de representaciones que, sin ser miméticas, demandan una “prueba de verdad”. Si lo verosímil se contenta con una apariencia de verdad y, en este sentido, su verdad no es otra cosa que una cercanía de sus modos de enunciado y enunciación a un modelo abstracto de realidad —lo verosímil se parece a lo que se considera real—, en el caso de determinadas manifestaciones artísticas, la necesidad de verosimilitud se ve desplazada por la necesidad de verdad en sentido estricto. Es el caso de muchas manifestaciones de tipo discursivo, en las que el material (el lenguaje) no se intenta

amoldar a un esquema de verosimilitud, sino que pretende ser verdadero en sí mismo. Esta pretensión, particularmente acuciante en las manifestaciones discursivas de la modernidad, resulta inviable en los términos de la epistemología racionalista, por cuanto todo es verdadero respecto a un modelo cuya verdad intrínseca se ha demostrado de forma empírica. Normalmente, esta imposibilidad se vence a través de una lógica no necesariamente anti-racionalista o irracional, pero que desde luego se sustenta en un concepto relativista de lo verdadero: gran parte de las manifestaciones artísticas discursivas se sustentan, no ya en un modelo dogmático de verosimilitud, sino en un apriorismo axiomático, válido solo para el ámbito de la manifestación y que, de manera tácita o explícita, el autor presenta al lector como parte del texto. Esto es, se basan en un principio de lógica interna, según el cual la manifestación es verdadera si y solo si es verdadera respecto a sí misma, obedeciendo los axiomas que ella misma ha generado y justificando la suspensión de estos axiomas, si tal suspensión se produce en un momento dado, como una operación legítima en el contexto en el que se produce, que será siempre interno a la manifestación. El axioma sobre el que se sustenta la posibilidad de verdad de estas manifestaciones es por tanto privativo de cada manifestación, y no puede ni es su intención proyectarse fuera del ámbito de la manifestación misma. En este sentido hablamos de relativismo; como un rechazo de la manifestación a ser juzgada externamente en términos de verdad y, asimismo, como ausencia de cualquier intención de verdad de la manifestación hacia el exterior.

Gran parte de las manifestaciones literarias modernas se presentan bajo estas premisas; no son verosímiles, sino verdaderas en sí mismas. El problema surge entonces cuando la propia manifestación, que debe regirse

por su propia verdad y responder firmemente ante ella, no la respalda con seguridad: es una manifestación “insegura de sí misma”. En el caso de manifestaciones narrativas, esta situación puede darse en el caso de una narración fallida, que no respalda su propia verdad, pero tampoco es consciente de ello, o bien bajo la forma particularmente problemática de una narración insegura frente a su sistema de verdad y, al mismo tiempo, consciente de su inseguridad. Se producirá entonces un movimiento dialéctico entre la intención de verdad y el resultado no-verdadero que puede llegar a ser irresoluble, sin que por ello la narración fracase. Mientras que en las narraciones fallidas es el lector quien pone de manifiesto la inseguridad, en este segundo tipo de manifestaciones es el narrador el que voluntariamente (bajo una premisa que podríamos llamar “de honestidad”) revela la inseguridad de la narración. Aun aquí debemos observar otra diferencia importante entre aquellos narradores que impostan su inseguridad, por motivos de la estrategia narrativa del autor, y aquellos que catalizan una inseguridad sentida por el autor en el momento de la actividad escritural.

Si bien resulta imposible para el análisis crítico dilucidar cuándo un narrador inseguro es fruto de una estrategia narrativa y cuándo proyecta una inseguridad real del autor (en primer lugar, porque una posibilidad no excluye la otra y, en segundo término, porque el autor no es accesible desde la posición narrador-narratario, ya que, normalmente, el autor implícito se desenmascara suspendiendo la función narrador), el análisis puede, no obstante, cerciorarse de la cercanía entre las identidades del autor y del narrador y establecer hasta qué punto el autor está comprometido con la narración. Un autor que mantiene al narrador muy próximo tiende, por su propia ética escritural, a forzarlo a un mayor grado de fidelidad. En el

caso de Felisberto Hernández, por lo tanto, los problemas de la verdad de la narración y de la inseguridad frente a esta verdad pasan, ante todo, a formar parte de la casuística de su relación con los narradores, que ya en su complejidad y sus característicos modos de ofrecerse y mutar a lo largo de la obra del montevideano revela indicios del alto grado de compromiso entre autor e instancias narrativas.

Las dificultades de las relaciones entre Felisberto Hernández y sus narradores pivotan sobre dos aspectos esenciales y, en ciertos momentos, incompatibles: por una parte, el autor quiere aproximarse lo más que puede al narrador y, por otra, es reacio a depositar su confianza en él. En realidad, Felisberto se encuentra ante el dilema de querer hacer algo que no puede hacer sin la mediación de otro, con la particularidad de que ese *otro*, ese agente narrativo, está tan próximo a él mismo que para el propio autor resulta complicado discernir en qué momento acaba uno y empieza el otro. Gran parte de los esfuerzos por modificar, experimentar y pulir su estrategia narrativa a lo largo de su obra se centran en intentar solucionar este problema para, una vez establecida una relación de fidelidad entre narrador y autor, crear una posibilidad de verdad para la narración.

Toda esta máquina experimental se pone en marcha, por tanto, en el momento mismo en que el autor opta por un narrador para su historia y declina el resto de los posibles. A lo largo de su obra, contemplada de forma cronológica, Felisberto establece un itinerario bastante preciso a través del cual opera por selección, ensayo, error y re-selección: una vez seleccionado un narrador, trabaja con él en distintos textos, intenta agotar los recursos que le proporciona y acaba por invalidarlo parcialmente, para pasar a otra etapa en la que selecciona otro narrador y sigue el mismo procedimiento. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el proceso sucesivo

de re-selección no se realiza *ex novo* en cada ocasión, sino que los narradores que se van abandonando no se olvidan totalmente, y características que resultaron operativas en narraciones anteriores se incorporan al perfil del nuevo narrador, estableciéndose así una retro-alimentación basada por un lado en la recursividad (la vuelta al punto de selección) y, por otro, la reelaboración de parte del material y las funciones ya superados.¹

2.2. Justificación de la división del *corpus* en tres etapas

Partiendo de este sistema de selección del narrador, proponemos una justificación de la división en tres etapas de la obra felisbertiana –utilizada y aceptada habitualmente entre la crítica– que sea válida para el sistema de valores de este trabajo, es decir, que se imponga de forma interna a la manifestación literaria y su desarrollo orgánico como “obra”.²

- 1 Al respecto, Horacio Xaubet dice que “fundamentalmente me interesa una posible lectura de toda la obra de Felisberto como búsqueda, que aunque deja en cada una de sus etapas algunos textos más satisfactorios que otros, precisamente por su condición permanentemente tentativa, siempre se aventura en terrenos riesgosos y revela vetas de insospechada originalidad aún en fragmentos y borradores” (Horacio Xaubet, *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, pág. 64) y Francisco Lasarte que “[l]o que caracteriza el paso de una etapa a otra es, ante todo, una alteración del punto de vista narrativo, como si Hernández en su obra temprana no hubiese sabido ubicarse cómodamente ante el material de su arte. Estas evidentes diferencias formales, sin embargo, no implican una falta de continuidad en la obra total. Por detrás de ellas se vislumbra la presencia unificadora de una misma conciencia artística, maniáticamente reiterando un número reducido de temas y obrando, de forma igualmente obsesiva, mediante el manejo de ciertas técnicas estilísticas” (Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981, pág. 15).
- 2 La división en tres etapas parte de las consideraciones de José Pedro Díaz en su prólogo a la edición póstuma de *Tierras de la memoria* (cfr. José Pedro DÍAZ, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia” en *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, págs. 116-117 [este volumen recoge varios ensayos del autor sobre Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti, algunos de ellos recuperados de publicaciones anteriores; es el caso del ensayo que citamos, que apareció por primera vez como prólogo de Felisberto HERNÁNDEZ, *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965]).

Normalmente, la crítica acepta que en la obra de Felisberto existen dos puntos de inflexión que evidencian sendos cambios en la manera en que el autor percibe la obra literaria, por una parte, y las estrategias narrativas que considera apropiadas para adecuar su praxis literaria a cada nueva percepción, por otra. De este modo, se sostiene que una primera etapa, de naturaleza experimental, ecléctica y lúdica que, siguiendo las directrices creativas de Vaz Ferreira, se manifiesta en textos cortos, reflexivos y aforísticos, abarca la obra que Felisberto publica entre 1925 y 1931,³ si bien ya algunos de los textos incluidos en esta etapa responden a una estructura narrativa más cohesionada y anuncian el primer salto cualitativo en su obra, que se produce con la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling*, y que comprende los tres relatos conocidos como “trilogía memorialista” (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*)⁴ para, finalmente, en un segundo salto que podríamos aproximar cronológicamente a la redacción de los cuentos que aparecerán publicados en el volumen *Nadie encendía las lámparas*,⁵ situarse en

3 *Fulano de tal*, Montevideo, José Rodríguez Riet, 1925; *Libro sin tapas*, Rocha, Imprenta La Palabra, 1929; *La cara de Ana*, Mercedes, edición de autor, 1930 y *La envenenada*, Florida, edición de autor, 1931. A estos cuatro volúmenes se suman varios textos publicados, en su mayor parte, en la década de 1930 en revistas y periódicos, así como cuatro textos inéditos cuya redacción data también de esa década. Todos ellos se publicaron agrupados en un solo volumen en *Primeras invenciones*, Nora GIRALDI DEI CAS (preparación, prólogo y notas), Montevideo, Arca, 1969.

4 *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1942; *El caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1943; *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965. *Tierras de la memoria* es un texto inacabado que se publicó de manera póstuma. La redacción debió de comenzarse justo después de la de *El caballo perdido*, porque algunos adelantos se publican en 1944. Felisberto sigue trabajando en la obra a lo largo del resto de su vida, sin llegar nunca a concluirla (cfr. Nora GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, págs. 67, 71 y 74).

5 *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

una tercera etapa en la que el cuento es la forma practicada casi con exclusividad, y que supone la madurez estilística del autor.

Esta división en tres etapas puede justificarse de diversas maneras, tanto desde aproximaciones externas como internas. En primer lugar, ofrece una cronología bastante clara, si bien existen zonas de solapamiento entre las últimas manifestaciones de una etapa y las primeras de la siguiente, e incluso manifestaciones muy tempranas que adelantan rasgos que se consolidarán años después;⁶ en segundo lugar, las formas de producción material, edición y distribución de las obras en cada etapa son sensiblemente distintas, y se adaptan curiosamente a la propia estética de cada momento, lo que, hasta cierto punto, deja traslucir la condición inversa, es decir, que la producción literaria se ve afectada por los modos de reproductibilidad hacia los que está orientada, de manera que estos modos juegan también un papel determinante a la hora de la selección estética: el autor presupone cuál va a ser el modo de reproductibilidad de su obra en el momento de la edición y produce un texto estéticamente viable para ese determinado tipo de reproducción. Así, la primera etapa se caracteriza por la coincidencia de textos muy breves editados en un formato muy pequeño, en el que la disposición tipográfica adquiere un importante valor significativo. La *Trilogía Memorialista* presenta cada uno de sus relatos en volumen exento (salvo *Tierras de la Memoria*, que permanece inacabada y fue editada póstumamente con el conjunto de la obra completa) y con un mayor aparato editorial (cubiertas, fajines publicitarios) y, finalmente, *Nadie encendía las lámparas* se edita por primera vez en Editorial Sudamericana, y está formado por una colección de cuentos que ya habían sido

6 Lasarte señala, por ejemplo, la aparición temprana de rasgos muy persistentes en “La cara de Ana”, publicado en el volumen homónimo. Cfr. Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., págs. 47-53.

publicados, en parte, en revistas: este es el modo de reproductibilidad verdaderamente condicionante de la producción de la tercera etapa, el cuento para publicar en revistas, si bien algún caso especialmente interesante, *La casa inundada*, en particular, recupera el modelo de publicación exenta en pequeño volumen.

Además de estos factores circunstanciales, la división en etapas es justificable también a través de rasgos literarios externos: la “influencia” sucesiva de determinadas lecturas⁷ e incluso el interés por determinadas líneas argumentales o determinados temas. Pero, para que esta clasificación posea una validez explicativa que justifique su empleo en un análisis del discurso narrativo a lo largo de la obra felisbertiana, ha de existir una línea de progresión interna a las formas narrativas que presente, asimismo, estas tres brechas en un nivel significativo, esto es, ni externo al hecho literario ni representado por él, sino inmanente a la propia naturaleza del sistema. Si bien nada indica que una variación en las progresiones externa o representativa tenga por fuerza que corresponderse con una variación en la progresión interna del sistema, también es cierto que cuando varias líneas (cronológica, de reproductibilidad, temática, argumental) presentan

7 Utilizamos el término “influencia” con la precaución debida. En general, es difícil definir con exactitud en qué y cómo influye una obra sobre otra. En el caso de Felisberto, además, se añade el problema de la naturaleza de la transmisión de la “influencia”, que muchas veces es indirecta, a través de la obra o el comentario de un tercer autor. De hecho, en ocasiones, no se puede descartar que Felisberto haya accedido posteriormente a la fuente, pero tampoco suele haber pruebas determinantes para afirmarlo. En cualquier caso, sí es fácil advertir ciertos reflejos, a veces paródicos, otras veces más serios, a la obra de otros autores. Se ha señalado a Proust, Kafka, Freud, Bergson e incluso a los Surrealistas franceses. Aun cuando el contacto directo de Felisberto con la obra de alguno de estos autores resulta dudoso, en todos los casos se puede establecer una base de comparación suficientemente sólida. A esta posibilidad de comparar la obra de dos autores apoyándose en una base con un mínimo necesario de rasgos comunes y en la constatación del conocimiento de la obra del autor “influyente” por el autor “influido” es a lo que denominamos aquí “influencia”.

sistemas de variaciones que se corresponden, parece razonable sospechar que esos sistemas son causa o efecto de un sistema paralelo al nivel de la narración. Obviando la cuestión de si este sistema tripartito en el plano narratológico es causa o efecto de los otros (parece difícil dilucidarlo a través del texto, y además no conduce a ninguna observación pertinente: en el momento de la recepción –verdadero momento de plenitud de la manifestación literaria– todos los niveles se ofrecen simultáneamente), nos centraremos en justificar, por medio del análisis de la evolución del narrador, cómo la progresión narratológica y sus brechas se muestran coincidentes con las demás progresiones.

La primera producción literaria de Felisberto se caracteriza, con respecto a la función narrador y al posicionamiento del autor frente a ella, por acercarse a un “grado cero” de la textura superficial.⁸ En este sentido, estos primeros textos promueven una transparencia prácticamente total del narrador que pretende dejar al descubierto al autor implícito y responden al estilo fragmentario y “vivo”, en constante construcción y sin voluntad de acabamiento, que defiende Vaz Ferreira. La estrategia de producción textual entrelaza técnicas de producción de razonamiento filosófico con técnicas de materialización de texto literario: se parte de una idea concebida de manera racional, siguiendo un sistema de pensamiento sencillo pero estable y coherente consigo mismo, y se desarrolla de manera orgánica (con intención de “llenar” todo el espacio del sistema⁹ pero sin voluntad de alcanzar un punto de terminación tajante) a través de fórmulas de ficción. Es interesante notar que la manifestación procede orgánicamente para el lector, independientemente de la manera en que el autor hu-

8 Vid. Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid, Siglo XXI, 2005.

9 Vid. *infra.*, págs. 431 y ss.

biese concebido el texto, y no permite que la base del sistema racional y la construcción literaria que se ejerce sobre ella se presenten claramente discernidas; para el lector, la idea se forma en la textura superficial literaria, y no hay un acceso directo a la estructura profunda. Por ello, desde el punto de vista de la recepción, la manifestación es literaria ya en su infraestructura y, en realidad, no existe oposición visible entre una infraestructura y una superestructura, sino que la escritura es toda ella infraestructura. La manifestación se ofrece como una materialización circunstancial en cada lectura de un acto virtual único y rotundo, el de la escritura, que se cierra en sí mismo, se hace visible solo en su integridad y no admite ninguna separación interna. Si podemos hablar, por tanto, de una técnica que se basa en la idea filosófica para producir un texto literario, es solo en condiciones virtuales, como una posibilidad de análisis que debe tener presente la naturaleza inmanente de la unidad de la manifestación si no quiere impostar un lector falseado por la aplicación del propio análisis fuera de sus límites, que son, esencialmente, los límites del texto. Es por ello que el narrador, como prefiguración textual de autor y lector, se sitúa en un punto de paso forzoso para la interpretación de la manifestación a través de su huella textual.

En el caso que nos ocupa, esta transparencia del narrador no deja en realidad de ser una opacidad traslúcida. Debido a la naturaleza indisoluble de la manifestación, el narrador no permite que el lector acceda hasta el autor implícito, sino que produce una imagen de autor implícito, asociándola a sí mismo. No es que Felisberto-autor se nos revele parcialmente a través de un Felisberto-narrador, es todo lo contrario: el narrador nos ofrece una imagen del autor, que en última instancia podemos asociar a la persona histórica, y que normalmente reflejará una imagen del mundo bas-

tante cercana a la de esa persona, pues el autor histórico conserva siempre ciertos privilegios frente a su narrador (desde el punto de vista de la producción, no deja de ser el autor quien genera al narrador) incluso cuando intente subvertirlos. El principal problema que plantea un narrador que de forma tan evidente se materializa como imagen del autor es que, paradójicamente, al ser pura imagen del autor, no ofrece apenas fisuras en su imagen que permitan rastrear al autor implícito. O, dicho de otro modo, el narrador se pretende tan cercano al autor, que la ausencia de rasgos claramente diferentes entre uno y otro impide establecer una base de comparación. En estas primeras manifestaciones, el autor no dialoga con el narrador, ni siquiera a través del narrador, sino que es el narrador el que monopoliza la palabra bajo una autoridad impostada. No hay más discurso que el del narrador en el texto, y, en la manifestación, el lector solo puede entablar un diálogo con el narrador una vez que este ha completado su discurso, es decir, siempre *a posteriori* y aceptando las coordenadas de diálogo establecidas por el monólogo narrativo. El lector puede entender, compartir y comentar las ideas expuestas por el narrador, en su conjunción de elementos filosófico-literarios, o no hacerlo, pero pocas veces puede aportar una respuesta válida en otras coordenadas que no sean las del narrador y su espacio narrativo. Bajo la experiencia de la *naïveté* de la que tanto se ha hablado en la obra de Felisberto, esta primera producción presenta una figura narrativa autoritaria, embebida en sí misma, que todavía no experimenta el “misterio”, sino que intuye su existencia y lo postula como una fórmula teórica en un discurso inflexible y, al mismo tiempo, profundamente amable (lo que da ya una señal de hasta qué punto el discurso no acepta más diálogo que el de la cortesía).

Un cambio fundamental se producirá con la redacción de *Por los tiempos de Clemente Colling*, primero de los tres relatos extensos que conforman la “trilogía memorialista”. Tanto en este texto como en los dos que Felisberto escribirá a continuación (*El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*), la autoridad de la voz narrativa cede espacio y comienza a ensayar modelos dialógicos.

Estos modelos, no obstante, siguen propiciando una ocupación egocéntrica muy amplia de la manifestación, principalmente porque se sustentan en formas (pseudo) autobiográficas.¹⁰ Si los narradores de la etapa anterior fundaban su autoridad en su práctica invisibilidad, los narradores de estos tres relatos permiten la entrada de voces alternativas a cambio de hacerse ellos mismos visibles en todo momento.

La investigación sobre la veracidad de la manifestación se vuelve entonces hacia la posibilidad de autojustificación de un *yo* que intenta absorber el movimiento dialógico que en un principio había dejado entrar para compensar el peso de su voz. El desmedro al que se ven sometidas las voces-otras ante esta inflación del egocentrismo narrativo reduce su efectividad. Esta reducción es, además, cada vez más acusada, de manera que llega a colapsar la posibilidad misma de la narración en *El caballo perdido* e

10 “Pero en la rescritura interviene la imaginación, que aparece metaforizada como “un insecto de la noche” [(II, 25)], y es en el *ahora* del relato que el narrador da la clave de su modo de encarar el texto, de su escritura que integra dos espacios genéricos, de lo que sugiero llamar autobiografía/ficción, ya que no se trata de la fiel reproducción de los hechos sino de la creación —subrayo el término— de un texto basado en esos hechos.” (Horacio XAUBET, *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*, ed. cit., págs. 112-113. Xaubet cita por las *Obras Completas* en la edición de Arca. La cita se corresponde con II, 33 en la edición de Siglo XXI que utilizamos nosotros.)

imposibilita la culminación histórica de *Tierras de la memoria*, que quedará inédito hasta después de la muerte del autor.¹¹

Finalmente, la tercera etapa surge como la salida a una crisis escritural provocada por la cerrazón solipsista de la etapa memorialista,¹² y se caracteriza por un silenciamiento de la voz del *yo* en el plano del enunciado: el narrador sigue haciendo uso de la primera persona, como en las manifestaciones memorialistas, pero establece una diferencia mucho más nítida entre su presencia en la enunciación, cuya univocidad le permite mantener el control de la manifestación en torno al foco subjetivo, y la presencia de un *yo*-personaje en el enunciado, que no se asimila con el *yo*-narrador más que por la coincidencia personal-pronominal y cuyo papel se ciñe al actuar y, más exactamente, al observar. Esta mediación del narrador entre el *yo* del enunciado y su mundo permitirá la introducción de elementos ajenos que alcancen una presencia similar a la del *yo* y provoquen efectos de refracción que, finalmente, generarán un *imago mundi* “espejado”, sustentado en la multiplicidad, la reificación espectacular y la inflación especular. Sobre estos aspectos, y su puesta en escena en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, versan los capítulos que siguen.

11 Hacia el final de este trabajo, ofrecemos un análisis más detallado de la posición del *yo* y de los conflictos para establecer un estatuto de verdad en estos tres relatos memorialistas, comparándolos con “Las dos historias”, un cuento redactado por las mismas fechas pero que pasó a formar parte de la colección a la que dedicamos el grueso de nuestro estudio: *Nadie encendía las lámparas* (vid. *infra* págs. 420 y ss.).

12 Esta es, esencialmente, la conclusión de José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ed.cit.

3. LA INFLEXIÓN DE LA OTREDAD COMO APREHENSIÓN DEL “MISTERIO” EN *NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS*

3.1. La aceptación de la pluralidad de lo real y la superación del egocentrismo del enunciado

Los cuentos que conforman el volumen *Nadie encendía las lámparas*¹ constituyen un muestrario muy nutrido de la producción felisbertiana inmediatamente posterior a la denominada “trilogía memorialista”, un grupo de tres relatos largos en los que el sujeto de la enunciación intenta desarrollar una imagen del *yo-en-el-mundo* a partir de una espiral auto-interpretativa que, a medida que avanza en su proyecto epistemológico, se va cerrando cada vez más en un solipsismo autófago que acaba por colapsarse en una densidad lingüística e imaginística inextricable y opaca.²

1 Felisberto HERNÁNDEZ, *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947. “Nadie encendía las lámparas”, “La mujer parecida a mí”, “El comedor oscuro” y “El corazón verde” no se habían publicado antes. “El balcón”, “El acomodador”, “Menos Julia”, “Mi primer concierto”, “Muebles ‘El Canario’” y “Las dos historias” ya habían aparecido en revistas con anterioridad. En estos últimos casos, cuando comenzamos el análisis de cada cuento, indicamos en nota al pie la edición princeps.

2 *Vid. supra*, pág. 69.

En cierto sentido, los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* parecen volver a la estrategia menos hermética que estructuraba el primero de los relatos memorialistas, *Por los tiempos de Clemente Colling*, y que se basaba en una observación refractaria del *yo* a partir de la observación del otro. Si bien el *yo* sigue ocupando todo el espacio de la enunciación en calidad de observador y relator y, sobre todo, de meta-observador y meta-relator, asegurando al relato la consecución de su verdad por medio de una voluntad de comprensión total sobre su propia enunciación,³ ahora la apertura hacia los discursos alternativos es más decidida. El *yo*, desde su posición de control del enunciado como observador y relator de la anécdota y de control de la enunciación como meta-observador y meta-relator de su propio discurso, permite que los discursos de los otros incidan y modifiquen tanto el enunciado como la enunciación de ese discurso propio, que deja así de serlo en términos privativos.

De esta manera, las voces de los otros adquieren una intencionalidad propia y el *yo* acepta que su intencionalidad no es la única y su discurso no es el único con pretensión de veracidad. Esto supone una mayor seguridad sobre la manifestación literaria, pues la asimilación de una verdad múltiple y divergente de sí misma (es decir, la asimilación de la relatividad de cualquier hecho de lo real y de las distintas “verdades” que acerca de ese hecho se pueden sostener) exime al *yo* de la preocupación falaz y autoritaria de tener que construir un discurso unívocamente verdadero. No es ya solo que el *yo* decline parte de su responsabilidad de veracidad sobre los otros; se trata más bien de que el concepto de verdad desaparece como tal y es sustituido por un principio de comprensión: el *yo* cede en su

3 Postulando, en este sentido, una comprensión por parte del lector que se desenvuelva paralelamente a la comprensión que el *yo* se forma acerca de su enunciado y de su enunciación; y consiguiéndolo, como veremos más adelante.

empeño por imponer su verdad sobre lo real para redirigir sus esfuerzos narrativos hacia la consecución de una comprensión lo más intensa posible por parte del otro –en última instancia, del lector, pero, para ello, de toda la otredad del propio discurso–. El foco de vigilancia del *yo* se desplaza, pues, de lo real como hecho inamovible e impenetrable, a la comprensión del otro, en el sentido ambiguo que propicia la expresión: como comprensión del *yo* hacia el discurso del otro y como esfuerzo del *yo* por que su discurso sea comprendido por el otro. En realidad, este cambio en la intencionalidad del *yo* supone, además de la aceptación de una verdad plural, la reformulación del *imago mundi* narrativo a partir de una visión plural de la realidad en sí misma. No es solo que varios discursos puedan alcanzar lo real a través de la divergencia, constituyéndose todos ellos en verdad, sino que lo real diverge de sí mismo. La “mirada al sesgo”⁴ se implica ahora de manera absoluta en la concepción de la manifestación, que surge de una mirada que se proyecta plural y discordante sobre la realidad antes que sobre el discurso de esa realidad.

Es por ello que el trabajo del *yo*-narrador se vuelca hacia un examen del discurso de los otros e, incluso, del intento de ese discurso, que a veces no llega a ser formulado, y abandona la indagación sobre el discurso propio, por cuanto, mientras que su discurso es para el *yo* siempre enunciación, el de los otros puede acatarse, además, en su faceta objetiva, como una parcela de la realidad que puede observarse desde fuera y que preexiste al discurso del *yo*.⁵ Estos discursos alternativos afloran en la manifestación, por lo tanto, como objetos y su materialización se da al nivel

4 *Vid. supra*, págs. 70-71.

5 El análisis del discurso propio presenta el problema evidente de expresarse en una tautología irresoluble, por cuanto es el discurso el que se analiza a sí mismo, sin llegar nunca a conocerse.

del enunciado y, de manera más concreta, bajo las formas simbólicas del gesto y de la situación como formas objetivas de la manifestación literaria.⁶

3.2. La forma de la manifestación literaria

Conviene, antes de proseguir, aclarar el sentido que damos al término de “forma” y su relación con el de “figura”. Respecto a la “forma” como elemento fundamental del objeto artístico, ha de entenderse que nuestro posicionamiento parte, con las prudentes reservas, de la revisión que del término hace Mijail Bajtin en su trabajo de 1924 “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”,⁷ y que supone un planteamiento metodológico y sistemático de los estudios de estética general y, en particular, de los estudios de poética explícitamente crítico con las escuelas formalistas de principios del XX y, en concreto, con la escuela formalista rusa, a la que achaca un enfoque inadecuado del fenómeno estético, promovido por la filiación directa con el formalismo lingüístico, que se resuelve en la reducción de la estética a una disciplina derivada de la lingüística, a través de un estudio puramente técnico de la manipulación del material –la lengua– y de una concepción de la forma como el resultado de la aplicación de esa técnica. No entenderemos, pues, la forma como la forma del material, sino que partiremos del concepto de la “forma del objeto estético” tal y como lo define Bajtin, para después contemporizar la teoría estética bajtiniana de acuerdo con una apreciación del objeto ar-

6 Vid. el concepto de “anáfora” en Julia KRISTEVA, “Le geste, pratique ou communication?”, en Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1969, págs. 29-51.

7 En Mijail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra (trads.), Madrid, Taurus, 1989, págs. 13-75.

tístico tal y como parte de la teoría estética la ha ido asentando a lo largo del siglo XX.⁸

En primer lugar, resulta imprescindible hacer notar el punto de inflexión básico entre la teoría bajtiniana y la teoría lingüístico-literaria que la precede, a la que se opone y de la que, en igual medida, surge. Lo que resulta novedoso en la metodología de Bajtin es la introducción del concepto de “objeto estético”⁹ como una realidad que se plasma en el material, y no puede darse sin él, pero que trasciende los límites del material desde dentro del propio material:

La particularidad principal de lo estético, que lo diferencia netamente del conocimiento y del hecho, es su carácter receptivo, receptivo positivo: la realidad preexistente del acto estético, conocida y valorada por el hecho, entra en la obra (más exactamente, en el objeto estético), donde se convierte en elemento constitutivo indispensable. En este sentido podemos decir: verdaderamente, la vida no sólo se halla fuera del arte, sino también dentro de éste, en su interior, en toda la plenitud de su ponderación valorativa: social, cognitiva, política, etc. El arte es rico, no seco, no algo especializado; el artista es un especialista sólo como maestro, es decir, sólo en relación con el material.

Claro está que la forma estética transfiere esta realidad conocida y valorada a otro plano valorativo, la somete a una unidad nueva, la ordena de una manera nueva: la individualiza, la concreta, la aísla y la

8 Parece evidente que, pese al valor del trabajo de Bajtin, cuya lucidez lo mantiene vigente hoy en día, resultaría poco riguroso aplicarlo casi noventa años después de su redacción sin tener en cuenta algunas de las revisiones que han ido enriqueciendo, matizando y enfrentando la perspectiva bajtiniana a lo largo del tiempo.

9 “[E]l contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético. // A ese contenido lo vamos a llamar de ahora en adelante *objeto estético*, a diferencia de la obra externa [...]” (Mijail Bajtin, *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria*, ed. cit., pág. 23). Tanto en esta cita como en las que siguen, la cursiva es siempre de Bajtin.

*concluye, pero no anula en ella lo conocido y valorado: este es el objetivo hacia el que se orienta la forma estética final.*¹⁰

El hecho sobre el que quiere llamar la atención Bajtin con la introducción del “objeto estético” es el de que el fenómeno artístico debe estudiarse de manera específica por cuanto se erige como fenómeno específico – esencialmente diferente del hecho cognitivo y del hecho ético–, con la particularidad de que todas las relaciones que se dan en el objeto estético le son inmanentes, al contrario de lo que sucede con el conocimiento y con el hecho (entendido en su sentido ético), que se definen por su relación con el resto de la realidad y no pueden definirse exentos de ella. En este sentido, para Bajtin la estetización que crea una obra de arte se produce por medio de una función de aislamiento que, no obstante, mantiene integrada la obra en la unidad de la naturaleza en virtud del carácter ficticio exclusivo del hecho estético –se sostiene que tanto el aislamiento de una “cosa” de la unidad como el estatuto de “cosa inventada” son *contradictiones in adjecto*, por lo que el objeto estético no puede ser una “cosa”, entendido el término como objeto material, y no se corresponde, por lo tanto, con la obra de arte entendida como manipulación técnica del material–. Sin embargo, como resulta indudable que la obra existe como material trabajado y que el objeto estético es indisociable de su plasmación material, se ha de definir la constitución del objeto estético a partir de aquellos elementos que, existiendo en la experiencia estética (en su doble faceta creadora y contemplativa), no pueden presentarse como modificaciones técnicas –empíricas– sobre el material. Introduce Bajtin el concepto de “contenido” del objeto estético:

10 Ibid. págs. 34-35.

A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado la llamamos –de completo acuerdo con la terminología tradicional– contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético).¹¹

Lo que importa aquí es que el contenido del objeto estético no se supone una faceta “material” ni cognoscitiva; ni siquiera exactamente volitiva –si bien se aísla de lo que no es él mismo en virtud de un acto valorativo–: es decir, no se trata de un sentido o un significado “contenido” en el elemento lingüístico, como trasposición lingüística de un referente extra-lingüístico, al modo saussuriano, y que establece un correlato biunívoco con un significante (esto es, con una prefiguración neutra de la expresión verbal de ese elemento lingüístico). La dicotomía del signo lingüístico en significado y significante, así como las distintas matizaciones que, partiendo del estructuralismo de Saussure, introducen los conceptos de “fondo” y “forma” del signo, son impertinentes para la concepción bajtiniana del objeto estético, por cuanto son estructuras exclusivamente lingüísticas. Sin embargo, Bajtin sostiene la defensa de su estética sistemática general sobre el concepto de “forma”, atribuyéndole al término, por una parte, un sentido estético y no lingüístico, y, por otra, una entidad no dicotómica y una relación no biunívoca con el contenido. El objeto estético no puede entenderse, por lo tanto, como un “signo de dos caras”, sino como la consecución y terminación de un acto valorativo a través de la incisión de la forma en el contenido:

11 Ibid. pág. 37.

La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él. Por ello, la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma [...]

[...] Con demasiada frecuencia, la forma es entendida como técnica; cosa que es característica tanto del formalismo como del psicologismo en la historia y en la teoría del arte. Nosotros, en cambio, examinamos la forma en el plano puramente estético. En tanto que forma significativa desde el punto de vista artístico. [...] ¿[C]ómo puede la forma, realizada por entero en base al material, convertirse en forma del contenido, relacionarse con él axiológicamente? [...]

[...] La forma sólo se desobjetiviza y rebasa el marco de la obra concebida como material organizado cuando se convierte en expresión de la actividad creadora, determinada axiológicamente, de un sujeto activo desde el punto de vista estético. [...]

[...] En la forma *me encuentro a mí mismo*, mi actividad productiva proporciona la forma axiológica, *siento intensamente mi gesto al crear el objeto* [...] ¹²

A partir de esta idea de la “forma axiológica” como incidencia del sujeto en el material, entendida como proceso y no como producto (o como producto que se define en términos de su producción y no del resultado de esa producción), intentaremos desarrollar un discurso analítico –no teórico, por lo tanto, sino crítico– que dilucide una interpretación satisfactoria

12 Ibid. págs. 60-61. Nos parece pertinente extraer este fragmento considerablemente extenso por cuanto servirá al lector para contrastar la utilización del concepto de “forma” tal y como nosotros lo utilizaremos más adelante y que, por lo menos en parte, asienta sus presupuestos teóricos en la estética bajtiniana ahora presentada. Respecto al concepto de “arquitectura del objeto estético”, *vid.* ibid. I.2 y I.3 (págs. 22-27).

sobre el entreverado de discursos propios y ajenos en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y la manera en la que este entreverado propicia una estructura narrativa –una forma– que es capaz de acoger al sujeto en la medida en que lo aísla, lo hace objeto integrándolo en el material. Antes de empezar, tenemos que percatarnos de un problema de base en la teoría estética bajtiniana a la hora de aplicarla al análisis crítico: la separación estricta entre el “objeto estético” y el material, que ha de tenerse en cuenta en todo momento desde el punto de vista teórico, no es plenamente operativa en un discurso analítico-crítico, desde el momento en que para el crítico resulta imposible desentenderse del material, o analizar la estructura no material que se ofrece simultáneamente al material organizado. Precisamente porque el material ya está organizado y su estructura terminada, la visibilidad de la ordenación estética –“arquitectónica”, en términos de Bajtin– es nula, porque se ofrece de forma simultánea a una estructura material opaca que no se puede abrir lícitamente sin desvirtuar la manifestación. Es decir, conviene saber que el objeto estético coexiste, es imprescindible partir de esa base, pero no se puede diferenciar de la ordenación material –la “composición”– en un proceso analítico sobre un texto concreto.

3.3. “Nadie encendía las lámparas”: desplazamiento indeterminado del *yo* y reapropiación del cuerpo de la manifestación

Establecidos estos precedentes teóricos, comenzaremos el análisis de modo arbitrario, siguiendo el orden en el que los cuentos aparecen en el volumen, e iremos estableciendo vínculos entre los distintos textos a medida que se avancen las primeras observaciones, para poder conformar una estructura final necesaria, que justifique la coherencia del libro como

unidad narrativa, no solo como colección *ad hoc*. De todas maneras, no parece gratuito comenzar por “Nadie encendía las lámparas”, primer cuento de la colección, pues su carácter epónimo y su situación capital conjugan un indicio de la intencionalidad autoral con la determinación de la intencionalidad lectora hacia el resto de los cuentos en una lectura secuenciada “normal”.

En efecto, en “Nadie encendía las lámparas” se establece de modo bastante explícito un interesante pacto de ficcionalidad que se mantiene a lo largo de la lectura de los demás cuentos. Nos encontramos con un relato en el que el narrador, inmerso en su propio enunciado, ejecuta una puesta en escena del acto escritural-lector, estableciendo las coordenadas de una figura autoral que se reitera a lo largo de los demás relatos y que se presenta como *mise en abîme* de la propia manifestación literaria: “Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua.” (“Nadie encendía las lámparas”; II, 53). La cláusula con la que comienza el relato establece inmediatamente un principio de indeterminación que se mantendrá, en distintos niveles, a lo largo de este y los demás cuentos. Pero lo que es más importante es que ese principio de indeterminación se aplica aquí sobre el nivel de la manifestación literaria misma como relación polisémica entre autor y lector: por medio de un distanciamiento típicamente cuentístico (“Hace mucho tiempo”), penetra enseguida la presencia —el presente— de un *yo* ambiguo, que se sitúa siempre en su posición egocéntrica¹³ pero que alterna en ella, de manera simultánea, las funciones de autor y de lector. El autor es un lector de su propia obra y, en este sentido, se lee a sí

13 La única que puede ocupar el *yo*, incluso dentro de su enajenación: su visión es siempre desde sí mismo, poco importa su posición con respecto a la autenticidad del *yo*; lo que en realidad varía y hace fluctuar el egocentrismo es, como veremos, la dirección hacia la que se proyecta esa visión y, en concreto, si esa proyección es auto-reflexiva, reflexiva o enajenante.

mismo, pero no para sí, sino para los otros: el *yo* dramatiza ante el otro la persona de un *yo* pretérito, a través de la actualización del discurso de este. Esta actualización solo puede llevarse a cabo, es evidente, por la voz. La recreación de la escritura del *yo* por la voz del *yo* implica un punto de sinergia del *yo* con el *yo*, de la voz con la escritura, que se materializa como una representación legible del *yo* por el otro. El *yo* se despoja de su univocidad como presente continuo y como instancia inalienable de sí misma –y por tanto hermética para el otro– y se vuelve pluralidad de presentes divergentes y objeto que mira y es mirado por el otro. Podemos observar en qué medida la teoría estética bajtiniana y su posición frente al sujeto que penetra el material a través de la forma y aísla el objeto estético alcanza una interpretación particular en esta lectura de la estética felisbertiana: el sujeto explicita aquí su penetración a través de la forma y, aún más, se vuelve él mismo forma de una representación –un *imago mundi*– de su propia presencia.¹⁴ El autor se presenta de esta manera como lector pero también como actor y, al mismo tiempo, como espectador; esto no podía ser de otro modo, ya que el *yo* se posiciona siempre como observador, sin perjuicio de otras posiciones que pueda adquirir eventualmente: si adquiere la posición de actor de la representación, mantendrá forzosamente la de espectador y, de nuevo, establecerá un principio de indetermina-

14 “Frente a un medio por lo general hostil y atravesado por posiciones jerárquicas, el narrador de los relatos felisbertianos exhibe una actitud rebelde que se manifiesta fundamentalmente en ir generando una textura paralela (que no acuerda), que contamina y pervierte la percepción del mundo como exterioridad. El primer paso de neta rebeldía será el de proponerse como personaje protagónico: imponiendo al relato la concordancia de enunciador y sujeto del enunciado, en él se funde la vanguardia del actante y la organización del material narrativo, material que, por otra parte, nos llega deliberadamente distorsionado, quiero decir, con marcas evidentes, ostentosas de su parcialidad, refracción y fragmentariedad.” (Gustavo LESPADA, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana*, Córdoba [Argentina], Alción, 2002, pág. 158).

ción que imbrica la visión del *imago mundi* con la visión desde el *imago mundi*:

Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel; pero tenía que cuidar de no mirar siempre a una misma persona; ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas. [...] De pronto yo pensaba en la importancia de algunos concurrentes y me esforzaba por entrar en la vida del cuento. Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado la cabeza contra la pared [...] (Ibíd., 53)

El *yo*, en esta primera parte del cuento, alterna sus funciones de actor y espectador. En este sentido, el conflicto que trabaja como motor del relato es el de la imposibilidad, por lo menos en una primera instancia, de provocar la sinergia entre *yo* actor y *yo* espectador. El *yo*, como acabamos de decir, tiende a situarse en la posición de espectador, tanto de sí mismo como de los otros, pero en este caso su función actancial le requiere mantenerse en la de actor. Como autor que reproduce su obra, el *yo* aparece desinteresado por su propia obra —es decir, por su obra pasada; producida y no productiva— e intenta proyectar una línea de fuga que le permita excentrarse de su posición de transmisor de sentido para los demás, sin abandonarla,¹⁵ y, simultáneamente, buscar otra posición compatible en la que funcione como generador de sentido para sí mismo y, en segundo gra-

15 Es importante este hecho: que el *yo*, como personaje de su relato, no puede abandonar su función actancial sin romper las fronteras de la ficción del relato. Por supuesto, podría romperlas, violar el pacto de ficcionalidad y el principio de distanciamiento que impone al comienzo de la narración y descolgarse de su narración para derivar en un discurso meta-narrativo. Esto es exactamente lo que sucede en *El caballo perdido* y, con más salvedades, en el cuento que cierra *Nadie encendía las lámparas*, “Las dos historias”. Estudiamos estos casos con detenimiento más adelante (vid. *infra*, epígrafe 7.5, págs 424 y ss.).

do, para los otros: el *yo* no tiende, pues, a una posición de observación simplemente, sino a una posición de observación que genere sentido. Es esta la diferencia fundamental entre el *yo* que reproduce y el *yo* que recrea. Mientras que el *yo* (re)creativo elabora un *hinc et nunc* de su presente, que es a un tiempo su presente y algo distinto —esencialmente, es su presente en lo que tiene de suyo, y despojado de lo que no es suyo: es presente en la medida en que es sujeto incardinado en ese presente—, el *yo* reproductor actualiza, por medio de la voz, un texto en el que ya no está inserto y que solo necesita del *yo* para el proceso de actualización, para ser legible nuevamente, pero que se erige como manifestación independiente del *yo*, que por lo demás no logra penetrarlo. El *yo* solo penetra su texto, entonces, en el momento de la creación, es decir, en el instante preciso en el que el *hinc et nunc* ajeno se encuentra con su doble no-ajeno a través del proceso de estetización por el cual el *yo* cobra conciencia del *sí mismo* en el presente, generando así su propio *hinc et nunc*, su presente entendido como sujeto presente —o sea, su “presencia”—. Solo cuando el *yo* está presente en su texto, este adquiere entidad de manifestación. Después, la manifestación se moverá por sí misma, y el *yo*, que ya no comparte el presente de lo que fue su manifestación en un momento pretérito, no podrá más que actualizarla, hacerla legible, reificarla para insertarla en otra realidad que a la manifestación le es ajena. Por supuesto, como lector, el *yo* puede integrarse de nuevo en la manifestación, pero entonces tendrá que aceptar, otra vez, un movimiento de excentramiento que lo desplace de su posición primera de autor-actor a una segunda de lector-espectador. En resumidas cuentas, el *yo* puede insertarse de dos modos en su manifestación: como espectador de su quehacer estético en el momento mismo de la manifestación de ese quehacer, y, en este sentido, como autor-especta-

dor; o bien como intérprete externo (como “otro”) en el momento de la reproducción de la manifestación, esto es, como lector-espectador.

En “Nadie encendía las lámparas”, el *yo* fluctúa entre dos posibilidades alternativas de manifestación. Por una parte, se establece una relación conflictiva entre dos posiciones antitéticas: al tiempo que “me esforzaba por entrar en la vida del cuento”, es decir, trabaja para situarse como lector-espectador de su obra, lo que constituye una posición frente a sí mismo, también necesita situarse frente a los otros, y forzosamente tiene que desdoblarse en actor-lector hacia los demás: “yo pensaba en la importancia de algunos concurrentes”, por lo que la lectura parece hacerse necesaria como actualización de la manifestación para los otros, y no tanto para el *yo*, y de ahí proviene la necesidad de un “esfuerzo”, en principio antipático al *yo* felisbertiano,¹⁶ que atiende a una necesidad social –hacia los otros– en detrimento de una necesidad individual. Por otra parte, la insatisfacción generada por el esfuerzo al que se debe como ser social halla una contestación en el intento de fuga del *yo* hacia la posición de autor-espectador, es decir, hacia el trabajo “placentero” de la estetización de su presente –de la creación de una “presencia” poética que devenga narración actual, y no actualizada–. El *yo* (re)crea entonces la realidad inmediata (el material, entendido en un sentido amplio, no solo como material lingüístico, sino como experiencia de la realidad) mediante la forma valo-

16 Para la estética felisbertiana, el trabajo se entiende en términos de “placer” y “dolor” o “cansancio”. Esto quiere decir que un trabajo es productivo en el momento en el que genera placer, y es improductivo cuando genera dolor o cansancio. En realidad, como ya hemos anotado anteriormente, la producción estética felisbertiana solo halla validación como proceso, y no como resultado (como “producto”), porque se sostiene en un procedimiento de acción no terminativa que conjuga la voluntad por desvelar el “misterio” y la necesidad de su veladura. Por ello el esfuerzo, como proceso penoso para conseguir un producto, no tiene valor de trabajo –al contrario, es un desgaste antipático, porque el trabajo estético se genera desde y hacia el placer–.

rativa y genera una nueva narración, que se corresponde con la del cuento “Nadie encendía las lámparas” y dentro de la cual se borran –la forma borra– las narraciones obsoletas, empezando por el propio cuento que el *yo* del enunciado lee ante su audiencia. En efecto, el *yo* lector-actor ocupa solo el espacio del enunciado (es solo protagonista porque es personaje), porque no narra, sino que es narrado por sí mismo, por el *yo* autor-espectador, que se sitúa tanto en el enunciado (como protagonista de la experiencia de sí mismo en el relato) como en la enunciación (como narrador, es decir, como voz no actual en sí misma y siempre actualizable por la voz del lector).

Esta fluctuación del *yo* entre su deber y su deseo se resuelve por medio del desdoblamiento entre *yo* y cuerpo del *yo*, que produce una enajenación entre ambos sujetos en la que el “cuerpo” resulta automatizado, desempeñando así la función social –como autómatas, es capaz de responder a comportamientos normativos–, y permitiendo que el *yo* eluda la responsabilidad *hacia* los otros, para centrarse en su quehacer *desde* los otros. Esta es la diferencia fundamental respecto a las manifestaciones anteriores: ahora, el *yo* trabaja el placer del misterio de los otros, desde los otros; consiguiendo así una objetividad del fenómeno del sujeto a la que no podía aspirar desde una posición de auto-reflexión (no por su condición de sujeto, ese será el siguiente problema, sino por su condición de *yo* que se refleja en sí mismo):

A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. [...] A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes. (Ibíd, 53)

El desdoblamiento del *yo* y su cuerpo tiene, como vemos, un correlato con el desdoblamiento de la escritura y su cuerpo. La escritura como forma se consolida en cada acto escritural en escritura como material formado –y, de nuevo, no solo como material “técnico”, en el sentido que le otorga Bajtin, sino también como experiencia ya incardinada en la forma– y adquiere un comportamiento automático, escindido del acto que la ha generado: el texto, una vez formado, se desprende del autor –del mismo modo que el autor deja de interesarse por él– y se manifiesta por sí mismo, o, en términos estrictos, puede ser manifestado a través de cualquier conciencia lectora.¹⁷ Por ello “a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera”; existe un cuerpo de la escritura que se reproduce con autonomía en las conciencias lectoras, y sobre el que el autor no tiene ni puede tener la menor responsabilidad. El único obstáculo para el *yo* de este cuento es que la actualización de ese cuerpo de escritura en experiencia corre en cierta medida a su cargo no como autor, sino en su posición de actor, porque debe materializar la escritura en un cuerpo *vocal*; la única solución pasa, entonces, por implicar al cuerpo del *yo*, es decir, por deslindar la escritura de la voz de la escritura de la mirada.

Esta tensión de un *yo* que oscila entre su deseo como posición desde lo otro y su deber como posición hacia lo otro se instaura como una inse-

17 Por supuesto, un texto no puede manifestarse nunca él solo; necesita una conciencia que lo reclame suyo y lo haga manifestación. El *quid* está en que, en realidad, el escritor (el autor) no es nunca esa conciencia manifestante (el escritor vive la manifestación de la escritura, no de lo escrito); esa conciencia tiene que posicionarse por fuerza en el extremo terminal y plenamente semiótico del lector. En última instancia, el escritor solo existe como sentido en virtud del lector, aunque preexiste al texto por cuanto es motor de la escritura. Pero la escritura, como acto, no puede ser considerada semiótica. Puede haber una intención y un significado (o una relación de significación frente a lo que esa escritura remite, al menos) en el acto de escribir, pero no hay un sentido, porque no hay un signo.

guridad narrativa. Ante la tensión de una elección de posicionamiento excluyente, el *yo* intentará por todos los medios simultanear o, al menos, secuenciar alternativamente sus dos posibilidades. Nunca se decidirá a abandonar completamente una de las dos en favor de la otra, abogando de este modo por una indeterminación intrínseca a la narración que la anula como terminación y la sujeta a un ritmo de reiteración sobre sí misma, a un eterno no acabar de decirse, a un *perpetuum mobile* en el que la escritura halla una posibilidad de realización, ya que, en cierta medida, permanece siempre escribiéndose; se manifiesta como acto antes que como producto.¹⁸

3.4. Desdoblamientos del *yo* y del cuerpo

Ya Enriqueta Morillas, en su tesis de 1983,¹⁹ pone de manifiesto la dinámica de tensión entre dos polos del *yo* que caracteriza los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*:

Considerar los avatares que ligán a este “yo” con lo narrado, se nos presenta como el proceso ineludible para poner de relieve el espectro de situaciones narrativas configuradas. Dada su vocación contemplativa, propenso a la infinita observación de los perfiles estéticos de la realidad entorno, prevalece en estos relatos la lucha por dar cabida a las realidades de lo imaginario.

En todos ellos, en mayor o en menor medida, se produce un enfrentamiento con el orden de la realidad utilitaria, práctica, para oponer a

18 Podemos decir que se manifiesta como escritura *hasta cierto punto* descorporeizada. Sin embargo, es evidente que toda escritura necesita forzosamente un desdoblamiento corpóreo —un texto— y el intento de Felisberto pasa más bien por una voluntad de enajenar, en la medida de lo posible, la escritura de su cuerpo, obstaculizando la cristalización del texto, principalmente como que cuerpo acabado, terminado.

19 Enriqueta MORILLAS, *La narrativa de Felisberto Hernández* (tesis doctoral), Madrid, Departamento de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1983.

ella el de la sensibilidad, la ensoñación, la imaginación. Ello hace que estos relatos adquieran la textura de una pugna.²⁰

El enfoque de Morillas se realiza, como aquí se expresa, sobre las “situaciones narrativas”. En este sentido, su atención se centra sobre todo en las estructuras de esas situaciones y, por lo tanto, en un plano principalmente narratológico. El *yo* se estudia como una configuración funcional que imbrica las funciones de narrador y de personaje (protagonista) y se materializa en el texto como una figura semántica –como un elemento que responde a un significado semántico añadido al significado estructural, “gramatical” propio de una función– normalmente coincidente en todos los relatos y fuertemente ligada a la imagen del autor: “[e]ste sujeto estético, que reconoce en su base de conformación la propia biografía del escritor, es una de las piedras angulares de su literatura y uno de los rasgos estilísticos dominantes. Por ello no será casual que la mayor parte de sus relatos aparezcan en primera persona del singular [...].”²¹ Sin embargo, desde un punto de vista semiótico, esa “primera persona del singular” no se relaciona *necesariamente* con el estatuto del *yo*. Evidentemente, el modo de enunciación más “natural” para que el *yo* se introduzca como sujeto de la forma en la manifestación es por medio de la asociación a la primera persona del singular (más concretamente, al *yo* pronominal), pero la penetración del *yo* en la manifestación puede darse bajo otros modos y, en realidad, la persona gramatical del narrador ni siquiera es un modo en el nivel del sentido: es un significado que se hace compatible –más adecuado

20 Ibid., pág. 298.

21 Ibid. pág. 29. Esta “base de conformación” biográfica propicia denominaciones como “yo-narrador-protagonista” (cfr. ibíd. pág. 299, p. ej., refiriéndose al *yo* de *Nadie encendía las lámparas*) o “pianista-narrador” (cfr. Norah GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 1998, pássim).

que otros, si se quiere— con el sentido del *yo* conformado en la manifestación, pero no un modo del sentido.²² El problema que surge, entonces, al asociar el *yo* semiótico al *yo* pronominal es que se desvirtúa el carácter ontológico del *yo* como unidad: los desdoblamientos del *yo* solo pueden darse como representaciones, reflejos de sí mismo a través de la pronominalización, esto es, a través de un desplazamiento metonímico del *yo* hacia una función puramente gramatical. Dicho de otro modo, el *yo* es sustancialmente unívoco respecto de sí mismo (como ser) y es solo en virtud de un desplazamiento al plano parcial de la situación (de la narración y su sintaxis) que puede proyectar la ilusión de pluralidad: como pronombre el *yo* puede vaciarse de su significado singular y adquirir otro plural, o propiciar la convivencia entre ambos, porque, como signo lingüístico, *tiene significado*; el *yo*, como unidad de sentido, no lo tiene. El sentido se conforma como una existencia, mientras que sus significados son estados gramaticales de esa existencia. Morillas, por lo tanto, analiza con una nitidez precisa los desdoblamientos que el *yo* felisbertiano ofrece como pronombre y bajo una óptica rigurosamente narratológica:

Con este relato [“La cara de Ana”] se inicia la exposición de dos modos diferentes de aprehensión de lo real, el del *yo* integrado y el del *yo* extrañado. Como lo hemos señalado más arriba, el estar del *yo* felisbertiano consiste en un tener que ver y no tener que ver con el mundo, al mismo tiempo. Ello deriva de la consideración de los diferentes modos de estar y de ser en el mundo, relación que se presenta como con-

22 Entiendo por “modo” la “modulación” del sentido, es decir, la manera determinada en que un sentido se revela, independientemente de su verbalización o de cualquier otra traslación lingüística sustitutiva. El sentido, por tanto, como entendimiento y aprehensión de lo real, es independiente como existencia de su expresión: existe sin la necesidad de ser representado. El sujeto solo accede a él a través de la representación (lingüística, imaginística o la que fuere) pero, una vez garantizado el acceso, el sentido se revela independiente de su representación y su interpretación requiere el borrado de esa representación, que lo indica y, precisamente por ello, lo coarta.

flictiva y problemática. Por ello, el *yo* no será un único *yo*, univalente, cabalmente estructurado, sólidamente asentado en el territorio de lo real, sino por el contrario, un *yo* conflictivo y conflictuado consigo mismo y con los demás. Se inicia, pues, [en] *La cara de Ana*, y, precedido por los fragmentos y relatos anteriores, que son indicadores de su gestación, la elaboración artística del sujeto felisberteano: el que más tarde habrá de desdoblarse, reconociendo en su personalidad fragmentada el correlato de su fragmentaria escritura.²³

Observemos, entonces, que el *yo* solo puede desdoblarse en un plano metonímico; es decir, como “cuerpo” de ese *yo*, como símbolo que surge del *yo* que *es* pero que se establece como una realidad autónoma del *yo* en la que el *yo* *está* en alguna de sus posiciones: el *yo* pronominal, como símbolo, no sustituye al *yo* ontológico, sino que lo contiene (por lo menos, contiene algo de ese *yo*) pero es otra cosa. Como reificación lingüística, el símbolo pronominal *yo* ofrece la distancia justa al *yo* ontológico para, sin anular la identificación entre ambos y el reconocimiento mutuo, establecer una diferencia tal que pueda crear una base de comparación. El *yo* pronominal puede servir entonces al *yo* ontológico como imagen reificada (como reflejo y objeto autónomo al mismo tiempo) y librar la univocidad del ser por medio de una serie de representaciones parciales de sí mismo, que no son él mismo, sino objetos autónomos; encuentros del cuerpo del *yo* con el cuerpo de la escritura. La tensión entre “*yo/escritura*” y sus cuerpos se soluciona así mediante la introducción de un cuerpo que lo es tanto del *yo* como de la escritura; el *yo* pronominal, como decíamos, reifica en una misma instancia una función gramatical propia del cuerpo de la escritura con un contenido semántico en el que el *yo* ontológico ha-

23 Enriqueta MORILLAS, *La narrativa de Felisberto Hernández*, ed. cit., pág. 29. Entre corchetes, introducimos una corrección que ofrece una lectura sintácticamente coherente para la cláusula.

lla una posición parcial –su cuerpo está, pero el *yo* no es, no puede ser significado, porque es sentido–.

Cuando Morillas afirma que “el *yo* no será un único *yo*, univalente, cabalmente estructurado, sólidamente asentado en el territorio de lo real” se está refiriendo a lo que aquí contemplamos como ese *yo* pronominal, como el residuo del *yo* ontológico que se reifica en el cuerpo de la escritura y justifica, por su propia presencia, la escritura misma. Ese *yo* parcial, autónomo y objetivo que es narrador y protagonista del relato es “el que más tarde habrá de desdoblarse, reconociendo en su personalidad fragmentada el correlato de su fragmentaria escritura”: en lo que tiene de objeto simbólico puede desdoblarse, multiplicarse y alterarse, esto es, *ser otra cosa distinta de lo que es*. Pero el *yo* ontológico, que permanece al nivel de la escritura y se manifiesta cada vez que esta lo hace, no puede desdoblarse, multiplicarse ni alterarse; no puede ser otra cosa que lo que es porque su sentido es su mera existencia. Para el *yo* ontológico, al igual que para la escritura, no hay conflicto posible porque son todo lo que son y nada de lo que no son. Son irreducibles como existencia, y por ello no pueden enfrentarse a sí mismos. Sencillamente, siendo todos ellos y nada más que ellos, no les es posible establecer una base de comparación con ninguna alteridad, porque el concepto de alteridad les es impertinente. Por ello mismo, no pueden manifestarse fuera de sí mismos –no pueden existir fuera de su propia existencia–, y solo son legibles como residuos parciales dentro de un relato simbólico, por medio de cuerpos –“pronombres”– que los contienen pero funcionan de manera autónoma.

En resumen, el *yo* y la escritura fragmentarios, distintos en cada caso debido al establecimiento de una base de comparación, son lo que aquí llamamos “cuerpos” del *yo* y de la escritura y, cabalmente, son las únicas

instancias que se pueden someter a un análisis crítico, por cuanto son las que se manifiestan en la lectura del texto particular. Sin embargo, esto no obsta para que situemos frente a ellos unos correlatos axiomáticos del *ser* del que forman parte, en primer lugar porque, a nivel teórico, la diferencia es necesaria y, en segundo, porque el caso particular de Felisberto Hernández, el “yo conflictivo y conflictuado consigo mismo y con los demás” (conflictivo y conflictuado, pero no enfrentado, como hemos visto, desde el momento en que lo aceptamos como existencia única para sí misma) propone estos conflictos en un movimiento lábil cuya fuerza radica en el intento imposible de manifestación del *yo* y la escritura por medio de sus cuerpos simbólicos.

3.5. La búsqueda de cuerpos-otros para el *yo*

Así, el *yo* protagonista de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* intentará por todos los medios que le sean posibles, y en particular por el desplazamiento metonímico, generar una “figura” que materialice en el texto el movimiento del “ser” hacia el “estar” que, de acuerdo con lo que estamos observando, prefigura todo acto de escritura:

[...] Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado la cabeza contra la pared [...]. Ya había vuelto a pasar los ojos por la cabeza que estaba recostada en la pared y pensé que la mujer acaso se hubiera dado cuenta; entonces, para no ser indiscreto, miré hacia la estatua. Aunque seguía leyendo, pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. Tal vez ella se entendería mejor con las palomas: parecía consentir que ellas dieran vueltas en su cabeza y se posaran en el cilindro que el personaje tenía recostado al cuerpo. De pronto me encontré con que había vuelto a mirar la cabeza

que estaba recostada contra la pared y que en ese instante ella había cerrado los ojos. [...]

[...] La mujer de la pared también se reía y daba vuelta la cabeza en el muro como si estuviera recostada en una almohada. Yo ya me había acostumbrado a sacar la vista de aquella cabeza y ponerla en la estatua. Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio; tal vez el alma del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas. (“Nadie encendía las lámparas”, II, 53-54)

El *yo*, como ya hemos visto, ha delegado en su cuerpo su responsabilidad como actor. Como resultado, el *yo* puede desentenderse del esfuerzo improductivo de la reproducción de un texto pretérito y buscar otra forma de manifestación actual en el relato que, como *yo* enunciador, intenta producir (el cuento “Nadie encendía las lámparas”, en última instancia) pero, al mismo tiempo, al haberse separado de su cuerpo necesita uno nuevo: el que tenía se ha vuelto un autómata, del mismo modo que la escritura pretérita funciona ya por sí misma como espectáculo para los otros (“a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes”). La aventura dialéctica del *yo* consiste, por lo tanto, en buscar un cuerpo nuevo, en el doble sentido de un cuerpo original, inédito y de un cuerpo distinto del suyo propio –un cuerpo-otro– y, simultáneamente, un cuerpo-otro de su escritura actual.²⁴ Tal y como dice Morillas, “reconociendo en su personalidad fragmentada el correlato de su fragmentaria escritura”; solo que no parece tan evidente que haya una personalidad fragmentada (como hemos dicho,

24 En realidad, desde el punto de vista del lector, es decir, desde el texto manifestado, *yo* y escritura devienen, si no lo mismo, por lo menos dos instancias indiscernibles, cristalizadas en un cuerpo de escritura cerrado, el texto, que solo se reabre una vez que el lector, como sujeto, se vuelve a incardinar en él a través de la forma valorativa y recrea la manifestación.

el *yo* es intrínsecamente indisoluble, porque solo existe para sí mismo) ni que esta personalidad halle un correlato en la escritura. Más bien, hay un *yo* —una personalidad, si se quiere, como subjetividad individualizada— desprovista de cuerpo y que, en su doble vertiente de ser y de escritura, intenta reubicarse en cuerpos-otros. El fenómeno, en nuestro análisis, no atiende tanto a la fragmentación, que parece un síntoma narrativo de la desubicación del *yo*, como a la operación de movimiento que conlleva esta desubicación, en la medida en la que se puede comprender como una inseguridad en movimiento.

En este sentido, la labor de reificación del *yo* en un cuerpo-otro se justifica por la total desconfianza hacia su propio cuerpo y se realiza, en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, al modo de una proyección del *yo* sobre otros cuerpos. La relación con el cuerpo propio en estas manifestaciones es menos conflictiva que en *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y, especialmente, *Tierras de la memoria* y *Diario del sinvergüenza*: esto se debe en gran parte a que el *yo* ha desarrollado un automatismo parcial de su cuerpo, de manera que puede dejar de prestarle atención con mayor facilidad. En cualquier caso, el *yo* necesita reificarse, “pronominalizarse” en algún nivel del cuerpo de la escritura —de la escritura hecha texto— para mantener su presencia en el relato. Así, en el ejemplo citado más arriba, el *yo* ontológico, liberado en gran medida de la responsabilidad sobre su cuerpo, se expande en un movimiento de deseo; esto es, en un desplazamiento permeable hacia lo que no es *yo*, a una aprehensión de lo real a través de la simpatía y la reubicación.²⁵ Este

25 El *yo* felisbertiano observa grandes dificultades para adquirir una posición empática y, normalmente, tiende a la compasión (y a la auto-compasión). Esto tiene que ver, probablemente, con la compleja relación entre el *yo* y su cuerpo y la imposibilidad de ganar una posición plenamente ajena. La desubicación del *yo* nunca se da, en este sentido, de modo enteramente satisfactorio. Un caso especial lo conforman los rela-

movimiento, que se constituye como una revisión de la “lujuria de ver” de *Por los tiempos de Clemente Colling*,²⁶ adquiere ahora un valor de existencia que lo aparta de los principios hedonistas de los que surgía en los relatos memorialísticos: no se trata ya de satisfacer un apetito de la imagen, ni de intentar poseerla, hacerla propia. Al contrario, ahora el *yo* se servirá de la vista como un recurso proyectivo de sí mismo; la vista, como proyección, invierte sus categorías tradicionales: no es una vista receptiva, por cuanto no le interesa la imagen como reflejo –como subjetivación de lo real *desde lo real hacia el yo*, sino como subjetivación de lo real *desde el yo hacia lo real*–; el *yo* no intenta ya hacerse un hueco en el discurso ajeno tanto como pasar a formar parte de ese discurso ajeno, y siempre haciendo uso de la vista. La proyección de la vista hacia la estatua y hacia la mujer recostada en la pared se constituye entonces como un intento de fuga hacia lo real y, por ello, podemos hablar de una percepción súperreal, pues el *yo* no percibe lo real como lo que no es, sino como lo que quiere ser. Este movimiento de deseo está en la raíz de la concepción surrealista de la mirada, y el consecuente excentramiento no persigue tanto un abandono del *sí mismo* (del cuerpo, tanto en el caso del sujeto como en el de la escritura) como una representación-otra de las configuraciones del sujeto y de la escritura.

3.6. El movimiento de excentramiento del cuerpo al objeto

Es en esta reificación afirmativa del ser en lo que no es donde debemos buscar el motivo profundo de la indistinción felisbertiana y surrealista entre sujeto y objeto, que no incide en una maniobra retórica de resemanti-

tos en tercera persona, muy especialmente *Las Hortensias*.

26 “[...] Pensaba en toda una orgía y una lujuria de ver [...]” (*Por los tiempos de Clemente Colling*, I, 165).

zación cruzada (lo que era sujeto pasa a ser objeto y viceversa) sino que, como indistinción, anula la oposición entre sujeto y objeto, y observa solo la condición de *ser*. Por supuesto, al nivel de la pronominalización, sobre todo en la escritura, esta indistinción tiene que marcarse como una inversión de los términos para hacerse legible. Pero lo que importa es que para el *yo* felisbertiano y para su escritura, lo real es esencialmente subjetivo, porque, como ya hemos adelantado, el *yo* se expande a través de la mirada y lo permea todo de sí mismo. El *yo*, en aquello que tiene de subjetividad inalienable, subjetiva la realidad sobre la que se proyecta, y es solo en el cuerpo de la escritura que la oposición sujeto/objeto se reconstruye para ofrecer viabilidad al tejido narrativo. Por eso las dos proyecciones de la mirada del *yo* en cuerpos-otros que se producen en “Nadie encendía las lámparas” responden a ciertas características comunes pero se diferencian en otras. La estatua, como “objeto”, aparece fuera del ámbito más inmediato del *yo* —la casa donde se realiza la lectura—, y supone un objetivo más lejano y, por ello, de más difícil consecución pero de mayor profundidad de fuga. La mujer, por el contrario, es más cercana y, además, contribuye de forma evidente al acercamiento. Veamos estas diferencias con detalle. En primer lugar, el trabajo del *yo* para reificarse en la estatua le requiere mayor esfuerzo, porque lo obliga a una excentración mayor; pero, no obstante, constituye la reificación que se intenta en primer lugar y la única que resulta completamente satisfactoria: el *yo* consigue posicionarse con bastante seguridad en el cuerpo-otro de la estatua *porque este cuerpo no está ocupado*: “[...] pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. [...] Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio; tal vez el alma del personaje también habría perdido la serie-

dad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas.” Las palomas se constituyen como elemento de fuga a lo largo de todo el relato; son siempre externas al *yo* y a sus instancias de reubicación, y tienden a posiciones móviles pero no desplazantes (tal y como se las introduce en la narración, no abandonan su lugar *alrededor* de la estatua, y no aparecen en otros lugares). Las palomas son externas, por tanto, al dominio del *yo*, pero, precisamente por ello, ayudan a su excentración. Es interesante observar, por lo tanto, la analogía que se establece entre esta relación a nivel del *yo* y la que sostienen, *dentro de la casa, pero fuera del yo*, el cuerpo del *yo* y las palabras: “A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos [...] pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes.” Se esclarece ahora la difícil relación del *yo* con las palabras; no es solo que el *yo* en proceso de excentramiento encuentre “cansado” el tener que “sacar las palabras del cuerpo”, sino que, además, el cuerpo, que es un “instrumento de fuelles rotos”, tampoco se relaciona directamente con las palabras, y no es su productor.

3.7. La infiltración de la escritura en el texto

Las palabras, como escritura, producen efecto solas; el cuerpo se limita, como cualquier instrumento (musical) a propiciar un cuerpo (una voz) de esa escritura. Las palomas y las palabras son elementos externos a la narración (por cuanto son externos al *yo* y a su cuerpo, y la narración es una escritura del *yo*) que, no obstante, penetran la escritura y actúan en la narración. Frente a ellas, existen una serie de elementos que se debaten entre el poder de la atracción externa y de la del *yo*. En primer lugar, el propio *yo*, que encuentra un cuerpo-otro vacío donde reubicarse en la posición de la estatua, es atraído fuera de ese cuerpo-otro –y, en este sentido, fuera de

su propia narración: este es el gran problema del sujeto felisbertiano durante esta tercera etapa de su producción— por lo externo; las palomas. En segundo lugar, los espectadores de la historia —y, en *mise en abîme*, los lectores del cuento— se debaten entre las palabras (la escritura) y el *yo*. En el caso de las viudas, por ejemplo, es palpable que la palabra interesa mucho más que el *yo*. En general interesa más porque es más social, y por lo tanto más aceptable en una “reunión de sociedad” que el *yo*, la persona como máscara. Pero el trabajo de las palabras consigue un resultado de mayor relevancia en el caso de una de las viudas:

[...] ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas. Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado. En algunos instantes sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie. [...]

[...] Me sorprendí cuando algunas de mis palabras volvieron a causar gracia; miré a las viudas y vi que alguien se había asomado a los ojos ahumados de la que parecía más triste. (Ibid. págs. 53-54)

La palabra clarifica en estos pasajes parte del sentido de la principal isotopía del cuento, que, además, es una isotopía basada en una oposición léxica: ya desde el título la tensión semántica entre los pronombres “nadie” y “alguien” orienta la narración y abre una vía de interpretación hacia un sentido por lo demás bastante hermético. La ausencia de una estructura actancial dinámica y la banalidad de la historia que introduce el sentido de la manifestación provocan una fuerte opacidad del texto; continuando la isotopía pronominal en el nivel del texto podríamos decir que la historia *no cuenta nada*. Pero la palabra, “puesta en abismo” en la propia historia, explicita en un resquicio del texto esta oposición, pues provoca que en unos ojos opacos (“parecían vidrios ahumados”) presididos por el “nadie”

(“detrás de los cuales no había nadie”) se realice un movimiento hacia el “alguien” (“alguien se había asomado a los ojos ahumados”). En realidad, es la propia palabra la que realiza el movimiento, y podemos decir que la mirada del espectador, vacía en un principio debido a la opacidad del texto, es iluminada *desde dentro* por el sentido que propicia la escritura. El “alguien” que se “asoma” a los ojos del espectador/lector es la propia escritura.²⁷ Si la palabra es su cuerpo, y funciona con relativa autonomía, todavía sirve, al igual que el cuerpo del *yo*, para vehicular la escritura como sentido y permitir que se reubique en posiciones vacías (allí donde “no hay nadie”) que validan el texto como objeto semiótico y hacen plausible la manifestación. El hecho de que la palabra e, indirectamente, la escritura se pongan en abismo a sí mismas supone un método sumamente complejo y que trabaja sobre mecanismos de intuición no siempre claramente discernibles de auto-atribución de sentido; de meta-explicación en la manera en la que toda reflexión lingüística lo es. Hay una gramática en este cuento que no atiende a formas externas ni a recurrencias, sino que es definición y ejemplo de sí misma dentro del cuento (que, por lo demás, es la única ocurrencia de esa gramática).²⁸

Desde una perspectiva más amplia, el movimiento de la escritura que se infiltra en su propio texto como actante temático²⁹ no es exclusivo de

27 “Se asoma” porque no puede borrar por completo la opacidad. Una escritura que haga la manifestación transparente la vuelve ininteligible en unas coordenadas literarias: impide la manifestación, que se ofrece siempre como sentido corporeizado en el velo.

28 Por supuesto, hay otra gramática del cuento que se basa en formas externas y en recurrencias, y que aparece como una concreción de la tradición genérica en el texto. Esto es común a toda producción hermenéutica, a todo texto insertado en su contexto. Esta gramática de lo común no es objeto de este análisis, que se enfoca hacia lo particular de la manifestación.

29 Con el término “actante temático” intentamos definir la ocurrencia de un tema (la escritura, en este caso) bajo unos parámetros que no son puramente temáticos, en el sentido en que no se ofrecen como ideología insertada en la manifestación de mane-

este cuento. Aunque a lo largo de toda la narrativa felisbertiana la palabra y, en general, el lenguaje (frecuentemente el lenguaje musical) exceden habitualmente el nivel textual para introducirse como sentido dentro del texto, los ejemplos más claros se dan en “El comedor oscuro” de *Nadie encendía las lámparas* y en *La casa inundada*.³⁰ En “El comedor oscuro” se perfila una situación similar a la de “Nadie encendía las lámparas”: de nuevo el yo tiene que dirigir su discurso (musical, en este caso) a un público (ahora se trata de una sola persona) y, por medio de la automatización de su cuerpo y del de su escritura intenta establecer líneas de fuga hacia el discurso paralelo que percibe desde su (im)posición de actor, cristalizándolo en el texto del propio cuento. El ambiente oscuro y pequeño-burgués vuelve a establecer un interior opresivo desde el que se intenta salir hacia exteriores iluminados (ya sean estos otros espacios, otros tiempos o ambos simultáneamente):

Durante algunos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí. Y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana. Pero en el tiempo que debía transcurrir entre la ejecución de las piezas –tiempo en que ninguno de los dos hablábamos– se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera des-acostumbrada. (“El comedor oscuro”; II, 132)

Este es el párrafo que abre el cuento. Como en casi todos sus cuentos, Felisberto marca de manera muy fuerte un cronotopo reducido y aislado

ra dialógica (como pensamiento que se quiere hacer común al autor y al lector) sino como una representación actancial normalmente muy indefinida, que no llega a configurarse en un personaje declarado por la narración, pero que funciona de manera similar, esto es, moviéndose por el espacio narrativo y ocupando distintos lugares durante el transcurso de la narración.

- 30 Rocio Antúñez ya detecta la importancia de la presencia del lenguaje como actante en *La casa inundada*, como lo evidencia el título mismo de su monografía: *El discurso inundado*.

sobre el que va a girar toda la narración, y que generalmente se elabora a partir del arquetipo de la casa.³¹ La situación es muy similar a la de “Nadie encendía las lámparas”, pero su presentación es ahora mucho más explícita. El fraseo corto de este párrafo proporciona un ritmo que contextualiza en el significante el sentido periférico, de paráfrasis que bloquea la penetración del narrador en su historia: el *yo* cuenta la historia desde un pasado no solo gramatical, como sucede en “Nadie encendía las lámparas”, sino también semántico. En este sentido, el *yo* adquiere una conciencia narrativa más diferenciada de su conciencia ontológica; se distancia de lo sucedido porque lo sucedido *ya pasó* y, por lo tanto, no le incumbe como presente, y se limita al presente de su narración. Es importante observar esta diferencia de enfoque, porque a primera vista podría pasar inadvertida. El *yo* de “Nadie encendía las lámparas” plantea su discurso narrativo en un juego de pretérito imperfecto/pretérito indefinido por convención genérica: lo que ya ha sucedido *de hecho* se narra por medio de una gramática de lo sucedido (y no del suceso); sin embargo, el sentido se mantiene en suspenso durante todo el relato, e incluso después. Esto es así porque el *yo* se adhiere al tiempo de lo fáctico de modo convencional, pero trabaja soterradamente al amparo de un tiempo de la re-

31 “[...] E]n la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas [...]” (Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007 (12ª ed.), pág. 127 (lema “casa”); y “[...] la casa significa el ser interior, según Bachelard, sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. El sótano corresponde a lo inconsciente, el granero a la elevación espiritual. // La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno. (Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 2003 (7ª ed.), pág. 259 (lema “casa”). Para un análisis del arquetipo de la casa en Felisberto a partir de las teorías de Bachelard, *vid.* Graciela MÓNGES NICOLAU, “‘La casa inundada’ o ‘la ninfa expectante’”, *La fantasía de Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, págs. 71-99.

presentación, haciendo que la situación se vuelva presente en cada manifestación apoyándose en la paradoja que se formula al entreverar una escritura “al vuelo”, simultánea al tiempo de la situación, cuando el *yo* se desentiende de la actualización del cuento que lee en la situación (el de la mujer envenenada), y una escritura-otra, simultánea al tiempo de representación, escritura esta de la observación (y presente, pues solo existe discurso de la observación mientras se observa, al igual que solo hay discurso sobre la escritura en el momento en el que se escribe) pero que se manifiesta únicamente una vez realizada en el texto del cuento “Nadie encendía las lámparas”. La permeabilidad de lo narrado es mucho mayor, y el narrador se disuelve con facilidad en la representación y se asimila al *yo* del relato, provocando, como hemos visto, un conflicto entre lo que *es hecho* (y que ya no es) y lo que *es discurso* (que siempre es, mientras la palabra se mueva, y no puede, por tanto, dejar de ser en una manifestación, que se constituye como movimiento del signo). Este conflicto se realiza en el texto bajo la forma de una indeterminación conflictiva entre el *yo* ontológico y el *yo* pronominal, ya que el *yo* pronominal ocupa parte de la posición del *yo* ontológico, del mismo modo que, en el nivel funcional, el narrador pasa a ocupar parte del espacio del personaje protagonista.

3.8. “El comedor oscuro”: perfectividad del ejercicio interpretativo

En “El comedor oscuro” no se ofrece esta labilidad, y el narrador se mantiene ajeno a la situación, y se interesa solo por su narración. Por supuesto, al ser la misma persona ontológica la que representan tanto el narrador como el personaje, la entidad del *yo* no deja de ser conflictiva, pero esta conflictividad está suavizada por una separación convencional más nítida, en virtud de una polarización *ad hoc* hecho pasado/narración presente. En

definitiva, esta mayor adscripción al artificio narrativo provoca otra tensión, que sirve de motor a este y otros relatos: la situación (discernida claramente como “pasado”) se solventa sin demasiados problemas mediante una paráfrasis muy escueta en el primer párrafo y el resto de la narración pugna por escribirse como una glosa que actualice indefinidamente la situación parafraseada. Es decir, lo que interesa a la manifestación no es la situación, sino el modo de enunciar esa situación, y en este sentido sucede lo mismo que en “Nadie encendía las lámparas”, solo que ahora el desfase entre la narración y lo narrado se transparenta en el nivel del texto: el desinterés de los dos actantes por la situación es patente y, lo que es más importante, el narrador introduce una explicación de cómo este desinterés fomenta la emergencia de una escritura-otra: “[...] se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera desacostumbrada.” Si en “Nadie encendía las lámparas” se intentaba trasladar el fenómeno de la “escritura-otra” al material realizado en el texto, en “El comedor oscuro” se opta por contar cómo *se ha producido* esa escritura. La narración es más diferida, manifestación y texto se distancian de manera más clara y, como se puede observar ya en los títulos, la nominalización sustituye a la pronominalización como mecanismo de representación.

3.9. Archi-isotopías en “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”

Junto a esta divergencia en la manera de acatar la narratividad de dos situaciones similares,³² ambos cuentos presentan una serie de fenómenos de isomorfismo más concretos, que se formulan a través de variaciones sobre

32 Hablamos de narratividad en el sentido en que, como narraciones inseguras, las de Felisberto encuentran mayor resistencia a la hora de concebir un estatuto de potencialidad que uno de hecho: la narración como producción no presenta tantos problemas como la posibilidad de su enunciación (la productividad).

unas archi-isotopías³³ que en estos casos particulares alcanzan un grado de visibilidad muy marcado. Algunas de estas archi-isotopías se formulan de modo paralelo en ambos cuentos, mientras que otras lo hacen de manera antitética. En una primera aproximación, las isotopías felisbertianas resultan muy herméticas, sobre todo por la imposibilidad en la que se ve el lector para atribuirles un sentido, siquiera contextual, en el cuerpo de la escritura. En efecto, muchos de los motivos bajo los que se manifiestan resultan del todo impertinentes y, sin embargo, son sospechosamente recurrentes. El lector se aproxima a ellos con la sombra de duda que implica toda obsesión: una recurrencia muy marcada e injustificada propone una entidad de misterio al modo en que lo entiende Felisberto, como una forma de existencia del sujeto que lo caracteriza e individualiza como *yo* frente al otro, y que el otro reconoce inexcusablemente, pero a la que ni el otro ni, en muchas ocasiones, el propio *yo* son capaces de atribuir sentido. El sujeto se forma como individuo entonces a partir de lo que no conoce de sí mismo o, en términos más radicales, de lo que de sí mismo le es injustificable.

Uno de estos elementos archi-isotópicos se elabora a partir de la falta de voluntad. Si lo observamos con atención, esto tiene una relación directa con la concepción del sujeto injustificable: los protagonistas de las historias de Felisberto casi nunca encuentran el obstáculo a la realización de su objetivo bajo la forma de una imposibilidad, sino como una sensación

33 Nos referimos a una serie de isotopías que se establecen al nivel de la obra y que la convierten en un hiper-texto antes que en un *corpus* autoral. La pertinencia de estas archi-isotopías provoca que el conjunto de la obra de Felisberto se establezca como variaciones contingentes de un sustrato poético que permanece inamovible, o bien realiza movimientos mucho más masivos hacia cambios en sus constantes que no se traslucen de manera evidente en el nivel isotópico. En la obra de Felisberto no hay variedad, sino una profunda riqueza en la variación.

de impertinencia de ese objetivo; se puede decir que la voluntad del *yo* felisbertiano se construye como una voluptuosidad ante la negación de esa voluntad. En “Nadie encendía las lámparas”, el propio título, retomado hacia el final del cuento, pone de manifiesto una desidia consustancial a toda la materia narrativa que induce un movimiento “en derredor”, como el de las palomas y las palabras, con una intención manifiesta de acercarse al centro (a la culminación) del relato y un interés tácito en no culminar nunca, en mantenerse en la periferia de su propia enunciación. La oscuridad como materia del extrañamiento se formula por lo tanto como una injustificada desidia por no vencerla: la forma perifrástica “nadie encendía las lámparas” introduce la ociosidad de una frase de sintaxis afirmativa y sentido negativo, por medio de la vacuidad semántica del sujeto, y la conjuga con la presentación casi provocadora de un objetivo obscenamente asequible como antítesis de ese extrañamiento de la oscuridad, “las lámparas”, que se constituyen en un elemento adyacente y residual en la narración porque *sirven pero no son utilizadas*. La voluntad de no ejercer la voluntad se inicia como una abulia estática del protagonista y acaba por deshacer la narración en una indeterminación que tiene algo de insidioso:

Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas.

Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:

—Tengo que hacerle un encargo.

Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco. (“Nadie encendía las lámparas”; II, 59)

Esta insidia reside en el hecho de que el elemento que se presenta como negativo y paralizante en el juego pronominal (“[n]adie encendía

las lámparas”, “no me dijo nada”) halla su correlato semántico en una serie que ocupa y llena de sentido el lugar vacío que dejan los pronombres. Del mismo modo que “alguien” pasaba a ocupar los ojos ahumados de la viuda, “detrás de los cuales no había nadie”, una serie de figuras se distribuye por los blancos dejados por los pronombres vacíos. Así, la semioscuridad (no la oscuridad; la vista sigue siendo la justificación última del *imago mundi* felisbertiano) y el silencio (entendido este, a su vez, como un murmullo o *gesto vocal*,³⁴ en el sentido en que se genera como un residuo asignificante del habla, como un objeto físico que se introduce en el entorno, en lugar de glosarlo de manera súper-liminar, como hace el habla) se constituyen como series paradójicas que, por una parte, como cadenas semánticas, inciden en la falta de significado del texto pero, por otra, como objetos textuales recurrentes, propician un sentido archi-isotópico que se forma a sí mismo por medio de su despliegue a lo largo de la obra de Felisberto. Es por ello que la reaparición de estas figuras en “El comedor oscuro” no es particularmente llamativa en el conjunto de la obra. Lo que sí resulta interesante es que estas figuras se ofrecen en los dos cuentos por medio de expresiones muy similares, es decir, seleccionan signos textuales muy cercanos, y esto ya no es tan frecuente.

Para poder comprender claramente este matiz, debemos definir en primer lugar lo que aquí entendemos por “figura” para después observar qué relación mantienen la figura y el signo. Partiremos de nuevo del concepto de “forma del objeto artístico”, tal y como lo hemos tomado de Bajtin en las páginas precedentes: la forma procuraba la inserción del sujeto en el objeto estético, posibilitando de esta manera la propia idiosincrasia del

34 *Vld.* Julia KRISTEVA, “Le geste, pratique ou communication ?”, en Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1969, págs. 29-51.

objeto estético como “contenido valorado”. Esto era lo que Bajtin llamaba “estetización”, y se ofrecía de manera simultánea pero diferente al trabajo del material; se discernía entonces entre formas “arquitectónicas” y formas “técnicas” de la obra de arte, si bien nosotros anotábamos que, para el análisis crítico, esta diferencia podía mantenerse solo en el horizonte de la teoría, pero era impracticable en términos empíricos, desde el momento en que el crítico trabaja con el texto cerrado, y su apertura se produce solo en el contexto de la manifestación. Lo que no queda claro para el análisis crítico en la teoría de Bajtin es cuál es el proceso empírico que, en términos de operación sistemática, introduce al sujeto en el objeto estético; dicho de otro modo, qué mecanismos posibilitan al sujeto la aplicación de la forma valorativa sobre un hecho, volviéndolo estético.

3.10. Las figuras

Antes de proseguir con el análisis de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* intentaremos esclarecer esta cuestión, pues consideramos que el estudio crítico de la forma, como venimos entendiéndola aquí, será muy productivo en el estudio de la narrativa felisbertiana, particularmente para elucidar el carácter crítico (radical) de la brecha que abre esta tercera etapa de la obra del montevideano y que consolida su casuística y su sistema en las obras posteriores y últimas, tal y como pretendemos demostrar en este trabajo.³⁵ Es por ello que consideramos pertinente introducir aquí una

35 En este sentido, las aportaciones teóricas que desgranamos a lo largo de esta investigación tienen sobre todo una operatividad *ad hoc*, pues no hacen más que constituir una apoyatura para un sistema analítico crítico sobre la obra de Felisberto Hernández. La validez de tales aportaciones se asienta exclusivamente, por lo tanto, en su coherencia por adecuación al objeto de estudio, por una parte, y en el rigor con el que se interpretan las obras teóricas que les sirven de base, por otra. *Vid.* el epígrafe 1.1.4 para una explicación metodológica más detallada.

revisión sobre el concepto de “figura”, estrechamente relacionado con el de “forma” que hasta ahora hemos venido utilizando.

El término “figura” ha sido durante mucho tiempo uno de los pilares que sustentaban los estudios de retórica, y suele referirse al “uso desviado” de un elemento léxico o de una expresión; esto es, lo “figurado” se opone a lo “literal”, pues el referente del elemento figurado no se puede elucidar a partir de su significado. La relación de arbitrariedad biunívoca entre significante y significado se desvirtúa, y es el lector el que reubica el significante figurado en un sistema lingüístico coherente. Tradicionalmente, la retórica ha estudiado la figura como un ornamento, ya que esta rotura del vínculo literal entre significante y significado de un signo no se ofrece en condiciones de necesidad lingüística, sino como una operación para cambiar el estatuto del signo, oscureciendo en parte su interpretación, pero dotándolo de un “valor poético” —en realidad, gran parte de la teoría retórica puede entenderse como una aplicación del juego a la lengua y, en este sentido, el juego se ha concebido tradicionalmente como una actividad improductiva y superflua, como un “ornato”, podríamos decir hasta cierto punto—. El momento de inflexión en la historia de la interpretación de la figura y sus funciones puede señalarse con precisión en los estudios que al tema dedica Gérard Genette; en particular en el ensayo que da título a su *opera magna: Figures*.³⁶ En él, Genette, valiéndose de los ejemplos que le proporciona la tradición de los estudios de retórica franceses, establece una serie de premisas que, sin desplazar totalmente el concepto de figura del dominio de la retórica, lo dotan de una entidad teórica más amplia y, al mismo tiempo, más precisa en cuanto a su casuística. Tres son las puntualizaciones esenciales que Genette establece sobre la fi-

36 Gérard GENETTE, *Figures*, 3 vols., París, Éditions du Seuil, 1966.

gura: en primer lugar, toda figura lo es por cuanto es traducible a un término literal (no es por tanto lingüísticamente necesaria y su naturaleza es perifrástica). Pero, para Genette, la conclusión importante que se deriva de la traducibilidad intrínseca de la figura es que la rotura que se da entre significante y significado, y que solo se puede restablecer sustituyendo el término figurado por el término literal, indica que en la figura hay un espacio semiótico que no se da en el uso literal del lenguaje:

L'esprit de la rhétorique est tout entier dans cette conscience d'un hiatus possible entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'*expression simple et commune*) qu'il suffit de rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure. Cet espace n'est pas vide : il contient à chaque fois un certain mode de l'éloquence ou de la poésie. L'art de l'écrivain tient à la façon dont il dessine les limites de cet espace, qui est le corps visible de la Littérature.³⁷

Y, más adelante:

Ainsi, l'existence et le caractère de la figure sont absolument déterminés par l'existence et le caractère des signes virtuels auxquels je compare les signes réels en posant leur équivalence sémantique. [...] Un signe ou une suite de signes linguistiques ne forment qu'une ligne, et cette forme linéaire est l'affaire des grammairiens. La forme rhétorique est une *surface*, celle que délimitent les deux lignes du signifiant présent et du signifiant absent. [...] ³⁸

En segundo lugar, Genette apunta que, si bien muchos usos figurados han acabado por introducirse en el uso “común” de la lengua literaria, esto es, se han convertido en figuras tópicas, aun así existe en ellos este espacio semiótico que ya no se da en términos de traducibilidad hacia lo

37 Gérard GENETTE, “Figures”, en *Figures*, ed. cit., vol. 1, págs. 207-208. Tanto en esta cita como en la que sigue, el subrayado es de Genette.

38 *Ibid.*, pág. 210.

literal, sino como un cambio de estatuto de la palabra o la frase que evidencia su carácter literario:

[...] Elle [la figure] peut fort bien entrer dans l'usage sans perdre son caractère figuré (c'est à dire que la langue vulgaire a elle aussi sa rhétorique, mais la rhétorique elle-même définit un *usage littéraire* qui ressemble plus à une langue qu'à une parole) ; elle ne disparaît que lorsque le signifiant présent est littéralisé par une conscience antirhétorique, ou *terroriste*, comme dans la poésie moderne [...], ou lorsque le signifiant absent reste introuvable. [...]³⁹

En tercer lugar, se percibe un cambio radical en la manera de percibir el lenguaje poético en la Modernidad, en especial a partir de las Vanguardias Históricas. La voluntad del lenguaje poético es ahora el de la significación literal; las palabras y series de palabras se introducen en la poesía como objetos cuya identidad reside en su materialidad y, por lo tanto, la “figura”, en el sentido en el que la entiende Genette, no aparece, pues la palabra poética moderna no resulta traducible; no hay en su significación este espacio semiótico que conforma la “superficie” del signo poético:

La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie, et rien n'est plus antipathique à cette idée que celle d'une traduction possible, d'un espace quelconque entre la lettre et le sens. Breton écrit : *La rosée à tête de chatte se berçait* : il entend par là que la rosée a une tête de chatte, et qu'elle se berçait. Éluard écrit : *Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce*, et il veut dire qu'un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce.⁴⁰

Esta última observación es importante para la crítica de las manifestaciones literarias modernas. Si enfrentamos la teoría de Bajtin sobre la “forma” del objeto estético y la de Genette sobre la “figura” del lenguaje literario, podemos ver que responden, en una cierta medida, al mismo

39 Ibid., pág. 211.

40 Ibid., pág. 206.

problema, que esencialmente es el de la naturaleza “distinta” de los modos de expresión artísticos de las lenguas naturales, por oposición al resto de los usos lingüísticos “comunes”. Sin embargo, Bajtin parte del elemento más abstracto —el objeto estético— para dilucidar cómo se materializa en el habla por medio de la forma, mientras que Genette parte de la constatación de una entidad de la lengua que se manifiesta a través del habla y que es señalada con recurrencia a lo largo de la tradición de los estudios literarios para abstraer a partir de ahí una hipótesis teórica: la de la figura como espacio semiótico entre el significado y el significante de la palabra poética.

La forma de Bajtin y la figura de Genette no son, por lo tanto, exactamente lo mismo; no son enunciaciones convergentes de una misma intuición, sino intuiciones diferentes y, hasta cierto punto, complementarias de un modo similar de comprender el fenómeno literario en la Modernidad. Digamos que el concepto de “figura” no sustituye al de “forma”, sino que introduce una instancia en el nivel previo de la interpretación crítica del signo literario: la figura se puede sostener como una prefiguración empírica, pues se da ya, efectivamente, en la manifestación como *forma reconocible*, es decir, como espacio visible entre la forma arquitectónica del objeto estético y la forma técnica del texto acabado. Ese espacio bidimensional que Genette promulga para el signo literario, y que lo aleja de la linealidad del signo lingüístico “común”, se introduce así como un punto de vista óptimo para el análisis crítico, porque equidista de la forma arquitectónica del objeto estético (ininterpretable por medio de procedimientos analíticos) y de la forma técnica del texto (plenamente visible, pero separado del objeto estético como cristalización arbitraria de la forma). El aspecto que interesa ahora esclarecer es hasta qué punto la naturaleza literal

del lenguaje poético moderno deshace el concepto de figura. Por una parte, es indudable que, en un lenguaje literario que no es solo literal, sino objetivo –en el sentido en que la composición adquiere un valor espacial directo, y la palabra se distribuye a lo largo del texto como una realidad situada en un punto de una extensión–, la figura, tal como la entiende Genette, no tiene cabida porque no hay distancia interpretativa –de traducción– entre la palabra virtual y la palabra real. Pero, por otra, el mero hecho de que un lenguaje se proponga como un espacio objetivo incide en su faceta bidimensional, como un plano en el que se distribuyen los objetos que lo constituyen. La literalidad de la palabra poética moderna se ve superada por su objetividad, que devuelve la bidimensionalidad al espacio de la poesía: ya no se trata de buscar un espacio de la significación más allá de la palabra, sino de concebir la palabra como un espacio y la práctica escritural como un acto de reificación del lenguaje. La labor crítica pasa entonces por una cartografía del texto y por el estudio casi ontológico de la palabra como objeto de lo real. Sin embargo, esta constatación acarrea otra ineludible: si la palabra literaria es un objeto de lo real, su realidad no es la misma que la de los objetos fuera de la escritura y, sin embargo, mantiene una relación de significación –no tanto de referencialidad, por lo menos para el lector– con ellos. En este estatuto ambiguo de la palabra literaria como cuerpo de la escritura, como objeto situado en la frontera entre dos espacios de lo real que solo se comunican y se leen el uno al otro a través de ese cuerpo, es donde debemos buscar la figura moderna: la forma de la escritura se prefigura en su cuerpo, en la palabra; la palabra literaria ya no alberga la figura como un puente entre su duplicidad semiótica sino que ella misma es la figura que propicia los modos de representación de la escritura. Es el cuerpo de la escritura que, siendo es-

critura, no permite un acceso directo a la escritura, sino una intuición crítica de la forma a través de su topografía objetiva y opaca.

Volviendo ahora al análisis de “El comedor oscuro”, se entenderá mejor a qué nos referimos cuando hablamos de las figuras recurrentes en la obra de Felisberto: la forma del objeto estético se manifiesta en su narrativa a través de unas opacidades, unos cuerpos con volumen que se “colocan” sobre la superficie del cuerpo de la escritura, o que se mueven bajo él, y son estos movimientos de figuras reconocibles a lo largo de la obra del montevideano los que propician una interpretación archi-isotópica e intertextual. Las opacidades bajo las que se materializan estas figuras o volúmenes en cada texto concreto son, sin embargo, particulares y privativas de este texto, y es solo la interpretación de la manifestación del texto la que permite observar sus movimientos subterráneos:

Si la anécdota de Colling hubiera sido una alfombra que se desarrollara mientras caminábamos y mis ojos hubieran sido llamados por su trama, dibujo y color, también podría decirse que había otras cosas que llamaban los ojos; y eran algo así como bultos que se movían debajo de la alfombra. Yo veía los bultos y los movimientos pero no sabía qué objetos los producían. Y entonces, para auyentar las angustias, tenía que levantar la alfombra y descubrir los objetos; pero no tenía tiempo de observar estos movimientos de las angustias porque tenía que correr detrás de las palabras de Colling. Solamente cuando la conversación de él aflojaba o tenía poco interés, aprovechaban a entrar en mi atención los pensamientos de las angustias; ellos cubrían esos otros instantes y exigían que se les atendiera. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, I, 184)

Esta curiosa reflexión del narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*, aislada aquí del contexto de la anécdota que la justifica en la historia de ese texto, puede re-leerse como una de las múltiples poéticas in-

troducidas “al sesgo” en la obra felisbertiana⁴¹ y que, en este caso, nos sirve para reafirmarnos en nuestra interpretación sobre las figuras como recurrencias en movimiento por un hipertexto que cristalizan en “objetos literarios” concretos y distintos en cada texto particular.

3.11. Exégesis, apropiaciones y desenmascaramientos

Sucede entonces que, si volvemos al análisis enfrentado entre “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”, podremos observar que las similitudes y divergencias que antes señalábamos se ofrecen en realidad en dos planos distintos de la manifestación o, mejor, unas preceden al texto y se formulan como archi-isotopías en movimiento (estas son las similitudes) y otras son ocurrencias textuales privativas de cada producto escritural (las divergencias).⁴²

Así, esa voluptuosidad que la falta de voluntad provocaba en el narrador de “Nadie encendía las lámparas” se reubica en “El comedor oscuro” bajo formas muy similares. Parece que el *yo* busca en ambos textos una ocupación que se alargue en el tiempo y que no le produzca ningún interés, esto es, un cronotopo externo sumamente elástico para la percepción del *yo*, que le permita anular el espacio y el tiempo ajenos para situar sobre él, sobre un cronotopo que se ha vuelto forzosamente estático y puntual, el cronotopo interno del *yo*. El cronotopo externo del cuento se configura de este modo como una superficie de significante desvirtuada de su

41 Como ya hemos visto, en realidad lo que se ejerce “al sesgo” es la mirada y no la representación. En términos estrictos, es nuestra interpretación de este pasaje la que se realiza “al sesgo”, y no la escritura del narrador. No obstante, debemos recordar que escritura y mirada son formas híbridas de representación y observación: la mirada representa su realidad y la escritura se erige como una forma alienada o reificada de la observación.

42 Insistimos en que el hipertexto no precede al texto en un sentido cronológico, ni de la producción autoral ni de la representación lectora, sino en un sentido de necesidad: el acabamiento del texto depende del hipertexto, mientras que el hipertexto solo es legible en sus ocurrencias literales, textuales.

significado (materializándose en el texto como una anécdota sin significado por sí misma) sobre la que el cronotopo del *yo*, normalmente puntual e inserto en el cronotopo de la historia, se puede extender, cubriendo la superficie del cronotopo externo y proyectando su entidad de “*yo-único*” como un plano de significado que se adhiere al significante vacío del cronotopo de la anécdota. En “El comedor oscuro”, el narrador desvela su interés por el encargo que recibe en estos términos:

Él [el gerente de la Asociación de Pianistas] creía que a mí me deprimiría lo de ir a trabajar por tan poco; y dijo todo medio en broma y en tono de querer convencerme, porque había poco trabajo y era conveniente que yo me prendiera de lo primero que encontrara.

De buena gana yo le hubiera confiado lo contento que estaba con aquel ofrecimiento; pero a mí me hubiera sido muy difícil explicar, y a él comprender, por qué yo necesitaba entrar en casas desconocidas.

(“El comedor oscuro”, II, 132-133)

Al igual que sucedía en “Nadie encendía las lámparas”, la función social no interesa al *yo*: la importancia de los otros no radica en su importancia como otras subjetividades, sino como posibilidades de apropiación del *yo*. De nuevo, el cuerpo pasará a realizar las rutinas sociales (como autómatas, el cuerpo es más fiable, más “presentable” a la hora de interactuar con los otros en los ámbitos de las rutinas de cortesía) y el *yo* se verá libre para expandirse por todo el universo de su experiencia, que se caracteriza por ser novedoso, raro y observable, pero siempre en términos del *yo*; esto es, interesante por cuanto supone una superficie de significante (física y concreta) que puede ser cubierta por el significado del *yo*. En cuanto el *yo* deja de proveer significado a las “casas desconocidas”, y esto sucede cuando dejan de ser desconocidas, pues entonces el significado *de ellas* entra en conflicto con el significado que el *yo* había desplegado so-

bre ellas, la anécdota se cierra sobre el *yo* bajo una forma grotesca y el *yo*, desde su posición de narrador, cancela el discurso. Es por ello que los cuentos de Felisberto se realizan bajo ese aspecto de suspensión o no acabamiento: porque el discurso no se cierra; se cancela como manifestación última de la voluptuosidad de la falta de voluntad. “El comedor oscuro” se enuncia, en definitiva, como la historia de un error interpretativo. El *yo*, interesado exclusivamente en infiltrarse como significado novedoso de un significante desconocido (la casa y, en una red metonímica bastante compleja, sus dependencias, habitantes y visitantes), promueve varios movimientos interpretativos para poder “encajar” su significado. Pero todos estos movimientos resultan fallidos, porque la única posibilidad de realización de su significado sobre la casa pasa por una serie de conexiones que, ya desde el principio, el *yo* está predispuesto a obliterar:

Hacía rato que había tocado el timbre cuando vi aparecer en el fondo del patio una inmensa mujer. Hasta que no abrió la puerta no quise convencerme de que traía colgando de los labios un cigarrillo rubio.
[...] (Ibíd., 133)

Este “no querer convencerse” que se explicita al entrar por primera vez en la casa persiste de manera latente a lo largo del desarrollo narrativo, y se traduce en un rechazo estético hacia la figura de Dolly, no solo como personaje, sino como significado propio de la casa que el *yo* se niega a incorporar a su re-semantización de la anécdota. Si en “Nadie encendía las lámparas” el *yo* consigue cubrir todos los elementos ajenos con el significado que él propone, es en gran parte gracias a la figura coadyuvante de la mujer joven que, perteneciendo a la casa (y conociendo por lo tanto su significado), permite y apoya la re-semantización ejercida por el *yo*: si la casa es ajena al *yo*, el *yo* es ajeno a la casa en igual medida y, para

realizarse como interpretación válida, la re-semantización tiene que ser validada por la casa, es decir, por una de sus representaciones metonímicas. En el caso de “El comedor oscuro”, el *yo* intenta generar su significado de la casa evitando introducir al personaje de Dolly: “Según pude averiguar después, ni ella [Dolly] ni la dueña de casa [Muñeca] sabían que Dolly, en inglés, quería decir muñequita. Y, no sé por qué, temí sacarlas de esa ignorancia.” (Ibíd., II, 137-138). Se puede apreciar aquí, por una parte, un adelantamiento de lo que hacia el final del cuento se resuelve como una indeterminación jerárquica entre ambas mujeres (en un principio, Muñeca, como dueña de la casa, se sitúa en el puesto jerárquico elevado y Dolly, como sirvienta, en el bajo, pero estos papeles acabarán por subvertirse) y, por otra, la voluntad del narrador de cerrar su interpretación a esta posibilidad de indeterminación. En general, el *yo* desarrolla sin demasiados problemas la primera mitad del relato, mientras puede obliterar con facilidad el significado de Dolly en la casa. Como ya anunciábamos antes, este cuento, al igual que otros del *corpus* felisbertiano, resuelve su anécdota en el primer párrafo, y el resto del texto se construye como una glosa que no centra su atención en los pormenores de la anécdota tanto como en las circunstancias del éxito o el fracaso del *yo* para re-semantizar el discurso ajeno.

En este caso, el texto introduce un elemento propicio para la re-semantización bajo la forma de una sub-historia melodramática que posibilita que el *yo* reconstruya un significado tácito (un misterio) que habita la casa y que, además, se manifiesta metonímicamente por medio del elemento de conexión entre el *yo* y la casa: el piano. La historia se refiere a Muñeca, pero es Dolly quien la enuncia, en otro adelantamiento de la inversión jerárquica que antes observábamos:

—Buenas lágrimas le costó el piano. Lo compró para que tocara un novio que tuvo. Él hizo un tango y le puso “Muñeca”, por ella. Después, una noche en que él se iba para Buenos Aires y no quería que lo fueran a despedir, ella se encaprichó y fuimos las dos. Pero él llegó tarde al vapor; venía del brazo de otra y subieron corriendo “la escalerita”. (Ibíd., II, 135)

Más adelante, el *yo* explicita su querencia por la posición de espectador en los “dramas ajenos”. Como sucede normalmente, la posición de espectador de una representación requiere una situación dialógica estrictamente biunívoca: el espectador observa la representación y es afectado por ella, mientras que la recepción adquiere sentido a través de la mirada del espectador. Por ello, como preámbulo del fracaso de su proceso de resemantización de la anécdota, el *yo* ve imposibilitada la satisfacción de su deseo de posesión del “drama”, de nuevo por causa de la intromisión de Dolly:

[...] Sin embargo a mí me atraían los dramas en casas ajenas y una de las esperanzas que me había provocado mi concierto era la de hacer nuevas relaciones que me permitieran entrar en casas desconocidas.

Una tarde que yo pensaba en el drama ajeno sentí en el comedor oscuro un fuerte olor a lechón adobado. Entonces le dije a Dolly:

—¡Qué olor a lechón! ¿Por qué no lo saca de aquí? Es una pena...
¡Un comedor tan lindo...!

Ella se enojó:

—¿Y el lechón no es un olor de comedor? ¿*Querés* que lo ponga en la sala? (Ibíd., II, 146)

El pasaje establece vínculos muy palpables con otros dos textos de Felisberto. Por una parte, el de la recitadora que cocina gatos en *Tierras de la memoria*, en el sentido en que el objeto de deseo altamente estetizado se revela vulgar en la medida en que es brutalmente carnívoro (“¡Jesús!

¡parece un nombre de carnaval!’’, remataba Muñeca la secuencia inmediatamente anterior)⁴³ y, por otra, el del encuentro entre el *yo* y la mujer que lava en el conventillo de Colling. En este último, el uso del porteño coloquial, y en particular de las variantes del imperativo, adquiere una connotación de reproche claramente dirigido al enmascaramiento del *yo*. Es notable que son siempre personajes populares con los que el *yo* guarda mucha distancia los que desenmascaran al *yo* de su “pose” estética, precisamente porque es a estos personajes a quienes la mirada del *yo* ha despojado de cualquier interés estético:

Llamé con los nudillos [a la puerta de la pieza de Colling]. La mujer me gritó “entre” con voz y gesto que parecían una síntesis de “*dejáte* de cumplimientos y *entrá*; ya con lo del lazarillo me *quisistes tapiar*”. ¡Qué pena! era joven y linda; pero desde adentro de aquel gran pañuelo blanco con que se cubría la cabeza no salía nada que fuera amable. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, I, 179)

Ambos motivos de desenmascaramiento se ofrecen ahora unidos en el discurso de Dolly, que malinterpreta al *yo* y lee sus reticencias como un intento encubierto por acercarse al lechón:⁴⁴

—Te *subís* al árbol y *entrás* a las diez; yo tendré pronto el lechón, un litrito de vino y verás qué fiesta vamos a hacer.

Por fin me dejó decir:

—¿Y si me oye Muñeca? ¿Voy a perder el empleo por un pedazo de lechón?

Me miró unos instantes en silencio y extrañada. Y después dijo:

43 Para el pasaje de la recitadora que cocina gatos, *vid. Tierras de la memoria* (III, 68-73).

44 No es capaz de leerlo, diríamos; pero de acuerdo a la libre asignación de sentidos con la que juega el propio narrador, puede ser que, sencillamente, el *yo*, como instancia personal coincidente con el narrador, lo obliga a rechazar una lectura proveniente de fuera y que menoscaba su posición egocéntrica: en realidad, el *yo* es consciente de su posición ridícula al intentar desdibujar un discurso tan evidente, y de ahí resulta una comicidad “chaplinesca”.

–A las nueve y media yo ya he llevado a Muñeca a la cama completamente dormida y hasta podría desnudarla al otro día de mañana.

–¿Cómo? ¿Tiene sueño tan pesado?

Dolly se empezó a reír a gritos; después se sentó, desnudó los pies de unos zapatos rojos, los enrolló en las patas de la silla y me dijo:

–Apenas te vas, ella empieza a tomar vino; después come tomando vino; enseguida del postre sigue tomando vino y cuando está bien borracha la llevo a la cama.

Dolly miró mi cara, se entusiasmó y siguió diciendo:

–Mucho decir que haga las cosas como es debido, mucha aristocracia, mucho no dejarme conversar con nadie que la visite, ni siquiera con el hermano, y después se emborracha como una chancha.

Yo bajé la cabeza y en seguida ella me preguntó:

–¿Y en qué quedamos? ¿Venís a comer el lechón o no?

Yo empecé a improvisar disculpas torpes; una de las peores fue decirle que me podría caer del árbol; ella comprendió, arrugó la boca de un lado, se calzó y en el momento de irse me dijo:

–*Andá, andá*; a vos te arrancaron verde. (“El comedor oscuro”, II, 147)

La intromisión de Dolly desenmascara la actitud ambigua del *yo* en dos ámbitos. Por una parte, en relación con los “dramas ajenos”, la ambigüedad reside en el hecho de que el *yo* espectador desee sistemáticamente apropiarse del drama ajeno e introducirse en él de manera ilícita y pretendida para usarlo para sus propios fines. Este comportamiento explica el sentimiento de culpabilidad en el que se debate el *yo* en muchos de los textos felisbertianos y que lo sitúan como un ladrón⁴⁵ y, sobre todo, como un farsante, especialmente ante el “otro” marcado sexualmente: la mujer.⁴⁶

45 Basta revisar los apelativos utilizados para la conciencia en la segunda parte de *El caballo perdido* y su relación con formas de economía ilícitas.

46 “Algunas mujeres veían al niño de Celina, mientras conversaban con el hombre. [...] Después las engañó el hombre valiéndose del niño. El hombre aprendió a engañar como engañan los niños; y tuvo mucho que aprender y que copiarse. Pero no contó

Por otra parte, respecto a la honestidad del *yo* como personaje, Dolly pone en tela de juicio la falta de coherencia que el alter-ego felisbertiano más detesta de sí mismo: el intento desengañado de compatibilizar de manera creíble la dignidad artística y la necesidad económica. El rechazo de la invitación a comer lechón se sustenta en la convicción de que no es una actitud digna, y esta dignidad, que, desde el punto de vista del *yo* es privativa de un estado de espíritu artístico (porque, en una concepción burguesa de la figura del artista, se opone a los apetitos burdos del sujeto “vulgar”) no debe compartir nunca medios ni fines con la actividad económica (especialmente, con la de *subsistencia económica*) que es siempre indigna en un sistema de valores polarizado en la oposición belleza/utilitarismo. El narrador y, a través de él, el autor implícito, son conscientes de la imposibilidad fáctica de esta separación *ad hoc* entre lo digno y lo indigno y aprovechan la posición comprometida en que, por medio de su propio sistema de valores, se sitúa un *yo* que se presenta casi siempre como un artista asalariado, cuando no como un artista que no encuentra público interesado en su arte, y para quien el primer motivo de preocupación real es el de la subsistencia económica, que sin embargo no puede aceptar, pues tal aceptación lo rebajaría en su dignidad artística, con la paradoja de que su “cotización” como artista descendería y las penurias económicas que se intentan disimular serían más acuciantes. Este desenmascaramiento de la incoherencia del sistema de valores del *yo* aplicado a sí mismo juega en la manifestación una función similar a la del vagabundo elegante que Chaplin exploró en el personaje de Charlot, y que centra su efectividad en una posición irónica del personaje, que finge pasar por alto esa incoherencia y,

con los remordimientos y con que los engaños, si bien fueron aplicados a pocas personas, éstas se multiplicaban en los hechos y en los recuerdos de muchos instantes del día y de la noche.” (*El caballo perdido*, II, 41).

al mismo tiempo, la explicita constantemente en un diálogo de complicidad cómica con el espectador.⁴⁷

Además, en el diálogo citado más arriba, Dolly introduce en el conocimiento del *yo* una percepción de Muñeca que el *yo* no puede pasar por alto y que invalida el estado de cosas sobre el que hasta entonces había intentado construir su interpretación del “drama ajeno”. El estado casi permanente de alcoholemia en el que, según el testimonio de Dolly, vive Muñeca hace que el elemento que, con ciertas reticencias, se había conseguido situar en el polo positivo de la narración valorativa del *yo* se vuelva insostenible en esa posición. Si, durante la primera sesión de piano, el *yo* es capaz de polarizar de manera bastante clara —si bien no exenta de ironía— los términos de lo digno y lo indigno:

Muñeca tenía otro sentido de las cosas que estaban sucediendo; a ella se le había ocurrido hacer tocar música y la pagaba como algo serio, como si hiciera dar teatro para ella; y esta otra [Dolly] venía a interrumpir la función y a romper ese sentido de dignidad y de aristocracia que ella quería tener en su casa. [...] (Ibíd., II, 138)

ahora los dos extremos de su sistema de valores han quedado situados en el polo negativo: Muñeca se emborracha “como una chancha”, quedando así vinculada directamente al lechón que, para el *yo*, estaba fuera de lugar en el comedor,⁴⁸ mientras que el único elemento humano que se man-

47 “En Felisberto Hernández, los excéntricos son los otros, el público, los mecenas, los patrones del espectáculo; en cambio, el artista es un extraterritorial que vive en constante desajuste con el territorio de su posible público. El artista en Felisberto Hernández es un *extranjero*, un sujeto que necesita del viaje como *extrañamiento* de sí mismo y del espectáculo que para él son los otros.” (Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993, págs. 11-12).

48 Se observa en la discusión que emprenden el *yo* y Dolly sobre la función del comedor una expresión textual de la isotopía que sostiene la oposición bello/útil, que se materializa así, por una parte, en un problema lingüístico (hasta qué punto la palabra define la función de la cosa) y, por otra, en un problema de clasificación prejuiciosa (hasta qué punto el comedor deja de ser “lindo” por causa del olor a lechón).

tiene –el único “par” del *yo*– es Dolly que, desde el comienzo de la narración se ha situado como un residuo del personaje de Muñeca, como un “drama” de poca dignidad.⁴⁹ En términos narrativos, el resultado de esta subversión del sistema de valores inicial es el que provoca el error crítico de interpretación del *yo* y, por lo tanto, el motor de la narración como expansión de la anécdota inicial: el problema del narrador (que se sitúa cronológicamente después de lo narrado y coincide con el personaje del pianista por cuanto ambos son instancias del *yo*) consiste en elaborar una línea de fuga que le permita salir de un relato abortado por una fractura en sus premisas. O, dicho de otro modo: el narrador debe plantear unas premisas para su relato sabiendo que estas no se mantendrán hasta el final, y su labor como estructurador de la escritura es la de buscar una solución airosa para que la escritura se pueda cerrar a pesar de haber sido fracturada su estructura. En un juego de sacrificios narrativos, la escritura consigue adaptarse a la fractura estructural fracturando ella misma al *yo* en su presunción de veracidad. Desenmascarando al *yo* en su error de interpretación, la escritura lo sacrifica a cambio de la recuperación de su estabilidad estructural. El narrador, que es escritura y es *yo*, se configura por tan-

49 “Ella se llamaba Filomena, pero desde niña se había hecho llamar Dolly; era el nombre de una desdichada que se había tirado al mar en una película de aquel tiempo.” (“El comedor oscuro”, II, 137) La impostura –la “pose”– de Dolly es explícita y honesta en cuanto pose: no tiene pretensiones de verosimilitud ni intenta disfrazar al sujeto que la imposta. La condición “melodramática” de esta pose, junto al carácter vulgar del personaje, hacen que el *yo* la relegue inmediatamente al polo negativo. Con la revelación paulatina de la impostura de Muñeca, que resulta también bastante melodramática y poco misteriosa, el *yo* se da cuenta de la verdadera motivación poética de la coincidencia de los apodos de las dos mujeres: no se trata de un paralelismo por oposición paradójica (un mismo nombre para dos personajes opuestos), sino de un desdoblamiento distorsionado de un mismo motivo (dos variaciones de un mismo nombre para dos variaciones de un mismo personaje, una de ellas falsaria). Se comprende así la prolepsis deslizada por el narrador al comienzo del relato, antes citada: “[y], no sé por qué, temí sacarlas de esa ignorancia” (ibíd., II, 137-138; cfr. *supra* la cita en un contexto más amplio, pág. 143).

to como impostor y desenmascarador a un tiempo, y a ello responde la reelaboración irónica del relato. Viéndose imposibilitado para llenar el polo positivo que ha quedado vacante tras el giro interpretativo, opta por cambiar las condiciones estructurales del relato *durante la enunciación del relato*: al canibalismo funcional del actante Dolly, que absorbe hacia el polo negativo los demás elementos del relato, el narrador responde con una explicitud irónica en el nivel metonímico, desplazando ese canibalismo funcional hacia una expresión temática grotesca bajo la forma del lechón y la sub-anécdota relacionada con él, asociando, como hemos visto, a las dos mujeres y al *yo* con esa banalización del canibalismo entre actantes reducido al “problema del lechón”. La nueva estructura se levanta entonces sobre la parodia del fracaso del relato como interpretación y reelabora una interpretación como risa, antes que como misterio.

3.12. La archi-isotopía de la carne: primera aproximación

No obstante, más allá de la reorientación cómica que ejerce sobre la narración, el “problema del lechón” introduce otra archi-isotopía felisbertiana que deriva de una de las preocupaciones temáticas más intensas del uruguayo: el fenómeno de la culpa y sus formas de representación. La culpa adquiere en Felisberto el relieve de una figura, ya que deja un espacio semántico indeterminado entre su significante –que oscila entre unos términos recurrentes en el idiolecto del *corpus*: “culpa” o “angustia”, especialmente– y su posibilidad de significación; espacio este que ofrece un hueco interpretativo al lector, desde el momento en que no atiende a unas motivaciones concretas o, por lo menos, legibles de manera unívoca. Frente a la responsabilidad, que implica una ética de la concatenación lógica (el sujeto responsable establece una comprensión del mundo basada en la valoración taxativa del estado actual como efecto de causas pasadas

y causa de efectos futuros), la culpa no acierta a discernir sus causas de manera satisfactoria, o bien no está interesada en hacerlo y, por lo general, se centra en el estado actual –culposo– y desdibuja cualquier relación con otros estados pasados, futuros e incluso simultáneos. Al sujeto que ha infringido un deber de responsabilidad, le preocupa la subsanación de esa infracción; al sujeto que siente su estado como culposo solo le interesa la culpa en sí misma. La culpa es, por tanto, presencia antes que sentido y significativo desligado de su significado, que sin embargo existe, pero debe ser recuperado por medio del sentimiento de culpa mismo, y no por los eventos que hayan podido provocar ese sentimiento. Esta falta de ligazón entre significado y significativo fomenta una emergencia proteica del tema de la culpa en la manifestación artística. En el caso de Felisberto, el significado halla su expresión más acabada cuando se desplaza y prolifera en significantes más complejos que los propiamente léxicos –o en las paráfrasis de interpretación directa de esos significantes léxicos–, esto es, cuando permea las texturas temáticas o argumentales. Una ocurrencia destacada en el *corpus* felisbertiano es la que se construye a partir de la archi-isotopía de la carne. La carne se abre al espacio figurado aprovechando una variación semántica muy recurrente del término: “carne” como “vianda” y “carne” como “estado corruptible del ser humano”. Es evidente que la segunda variación se arraiga directamente en el concepto de culpa judeocristiano, y esto introduce una tercera variación igualmente recurrente: el sexo como goce. La originalidad de la voz felisbertiana reside en silenciar casi por completo las variaciones sintagmáticas directamente relacionadas con la culpa y redirigir su significado hacia la otra variación. El lechón es indigno porque no es solo “carne-vianda” (significado que nos remite, por otra parte, a la fricción arte-economía, como hemos visto ante-

riormente) sino que pasa a contener, apoyado en su significante común, los significados de “carne-corrupción” y “carne-placer sexual”. El personaje de Dolly se configura, de acuerdo a estas premisas, como una mujer robusta y de fuerte apetito, y esto es percibido inmediatamente por el *yo*, que lee su “indignidad” sin mayor impedimenta. Ya hemos visto cómo, desde su primer encuentro, el *yo*, en su posición de narrador, hace lo posible por obliterar a Dolly de la narración. La actitud chabacana que progresivamente va descubriendo en la mujer lo reafirman en su primera elección, y es notable que esta chabacanería halle siempre una posición en el triángulo “carne-dinero-sexo”: la sub-anécdota que consigue cerrar la interpretación del cuento, y que deja la interpretación del *yo* definitivamente desacreditada, es la que subvierte repentinamente el *statu quo* burgués y permite el ascenso social y económico de Dolly gracias a la relación amorosa que mantiene con el hermano de Muñeca.

3.13. El fracaso interpretativo en “El comedor oscuro”

Este último personaje, al que el narrador da a conocer también con un mote, “Arañita”, se introduce de manera intempestiva en el relato-observación del *yo* y es quien finalmente desestructura la estrategia que el *yo* había puesto en marcha para resemantizar la situación en la que se ve inmerso (es decir, la actividad interpretativa-proyectiva que él siente como una necesidad de “entrar en casas desconocidas” para observar los “dramas ajenos”). Retomando brevemente el concepto de “narración insegura”, podemos observar que el narrador de este cuento sigue siendo muy reticente a que penetren en su relato elementos para los que no había calculado una posición. La inseguridad del narrador sirve al autor para enrarecer la manifestación. En las primeras etapas de la obra felisbertiana, el autor promueve que el narrador declare abiertamente su inseguridad y fo-

menta así una metanarratividad que contribuye de manera esencial a enriquecer el relato por cuanto no se separa claramente de la narratividad que glosa. En el caso que nos ocupa ahora, y en general en los cuentos publicados a partir de *Nadie encendía las lámparas* (es decir, en la producción de la tercera etapa), la metanarratividad tiende a hacerse menos explícita. Esto parece coherente, precisamente, con el afán de integrar la metanarración en la narración: si en los primeros textos eran necesarios todavía dos discursos diferenciados aunque entreverados, ahora el discurso metanarrativo se silencia y se manifiesta únicamente como una huella en el discurso narrativo. El lector percibe el extrañamiento que produce la dislocación de los dos sentidos superpuestos, pero no percibe la dislocación en sí misma si no es por medio del análisis crítico. Así, el caso de la irrupción de Arañita en el relato funciona a nivel argumental, pero da sentido a la estructura de la manifestación si se lee como la irrupción de un actante inesperado en el discurso de un narrador que trabaja una resemantización de una situación que esperaba estática.

Hemos de observar, no obstante, que no es propiamente el narrador el que se ve en problemas para redirigir la narración cuando irrumpe el personaje inesperado: recordemos que, a diferencia del de “Nadie encendía las lámparas”, el narrador de “El comedor oscuro” escribe desde un presente de la enunciación perfectamente diferenciado del presente del enunciado en el que se mueve el *yo*, y que la coincidencia ontológica de ambas instancias no se refleja en una coincidencia subjetiva (el *yo* protagonista es un sujeto pasado con respecto al *yo* narrador). Es precisamente el *yo* protagonista, el *yo* del enunciado, quien resulta excluido de la situación cuando esta toma un rumbo inesperado. Tengamos en cuenta que en este cuento, el *yo* protagonista interpreta la situación, mientras que el narrador

se limita a reificarla –a hacerla posible como objeto textual– congelando la escritura en movimiento del *yo* intérprete para hacerla texto. El fracaso interpretativo es responsabilidad del *yo* que se mueve en el enunciado y es por ello que, para fructificar, el cuento debe enunciarse desde una voz narrativa no coincidente con la voz del discurso interpretativo original. Si en “Nadie encendía las lámparas” la ironía se ejerce directamente sobre la situación, y el narrador pliega su discurso al discurso del *yo* protagonista, esto es posible porque la interpretación original de la situación consigue hallar un punto de fuga y cierra el cuento al abandonarlo. En “El comedor oscuro”, por el contrario, la interpretación del *yo* protagonista queda bloqueada y la labor del narrador consiste en elaborar un discurso irónico que interprete el fracaso del *yo* intérprete, y no la propia situación, que no puede ser leída bajo las claves que se habían presupuesto en el momento de su primera enunciación. El narrador recoloca los elementos interpretativos de los que disponía el *yo* y aquellos de los que no disponía para evidenciar el fracaso del *yo* y, al mismo tiempo, liberarlo de la responsabilidad de una interpretación para la que no estaba capacitado. Y en el centro de este conjunto movable de elementos interpretativos se sitúa Arañita, por la mera razón de que es un personaje que, para la lógica del *yo*, no pertenece a esa situación: la penetra como un trasvase de otro espacio y otro tiempo subjetivos y fractura al *yo* en dos subjetividades que no son capaces de leerse en simultaneidad:

Después empecé a recordar el café donde yo tocaba cuando conocí a este muchacho. No sé por qué le llamaban “Arañita” y por qué él lo toleraba, ya que era tan bravo. Y ahora yo me había empecinado en hacer entrar a la señora Muñeca, con el vestido violeta, en la historia de este muchacho. Ella llegaba tarde a la idea que yo tenía de él; y aunque me hubiera sido más cómodo dejar este trabajo para otro día, no podía

pasar sin imaginarme de nuevo todo lo que sabía de Arañita, pero agredándole esta hermana. También me parecía que era ella quien quería entrar en la historia; y tan a la fuerza como en un ómnibus repleto. (Ibíd., II, 141)

A través de la distancia irónica, el narrador avanza de manera bastante clara el proceso de metanarración que, a renglón seguido y visiblemente separado de este párrafo por un doble interlineado, se dispone a introducir en la narración. Por una parte, acerca su voz a la del *yo* y actualiza la resistencia del *yo* ante la intromisión inesperada, mientras que, por otra, mantiene la distancia temporal a través de una expresión gramatical compleja que combina formas de pretérito simple, imperfecto y pluscuamperfecto (de indicativo y de subjuntivo). Pero lo más destacable es que, pese a que para la materia narrada es Arañita el personaje que pugna por entrar en una historia *que no es la suya*, la visión del *yo* –ajeno al hecho narrativo y comprometido solo con la situación que está experimentando en su presente de personaje– no concibe el mismo estado de cosas: para el *yo*, la situación de la que ha surgido Arañita, anterior a su presente en este relato, está ya *historificada*, y no así la situación que el narrador relata –la “historia” de Muñeca y Dolly–, que es solo historia para el narrador y las instancias subsiguientes (el lector, en particular), pero no para el *yo*, que la vive en el enunciado del relato y, por tanto, *como experiencia*. En este sentido, el *yo* posee la historia de Arañita (como recuerdo: el sujeto efectúa una apropiación de la representación a través de un trabajo de fijación de esa representación), pero no la de Muñeca y Dolly (que también es representación y sobre la que el *yo* también trabaja, pero como intérprete dinámico, no como rememorador histórico). Por ello para el *yo*, tal y como nos lo representa el narrador, son la señora Muñeca y él mismo los que

“se empecina[n]” en entrar en la historia y hacer entrar a los otros. Para el *yo*, la historia que introduce Arañita no puede cambiar ni desplazarse hacia otra historia, porque, como historia, ha quedado fijada en el sujeto. Desde este punto de vista, la confluencia de ambas representaciones solo puede explicarse como una intromisión de la dinámica y presente sobre la histórica y pasada. Cuando el *yo* percibe la imposibilidad de realizar este movimiento, su función narrativa de intérprete queda bloqueada: hasta el momento en el que ese *yo* protagonista confluya, en el tiempo de la enunciación, con su *sí mismo* narrador, liberando así la representación dinámica de su bloqueo al hacerla historia, la representación quedará suspendida, pues se habrá vuelto ininterpretable (es decir, ilegible).

El juego de bloqueos, reificaciones y liberaciones de la representación que acabamos de exponer justifica de modo profundo la diferencia de base entre “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro” que venimos señalando: el grado de asociación o disociación entre el *yo* del enunciado (el protagonista) y el *yo* de la enunciación (el narrador que fue protagonista) pasa por la capacidad que el *yo* del enunciado tenga para moverse hasta la posición del *yo* de la enunciación. Dicho de otro modo, si el *yo* que está siendo narrado puede narrarse a sí mismo en el momento de la representación (como sucede en “Nadie encendía las lámparas”), entonces la posición del narrador es hasta cierto punto pleonástica: narra en su presente de enunciación lo que el *yo* del enunciado ya había narrado (en realidad, “ya está narrando”) en el presente de la representación. Si, por el contrario, el *yo* no puede narrarse a sí mismo en el tiempo de la representación, porque, como sucede en “El comedor oscuro”, está enajenado de esa representación (no es capaz de “leerla”), tendrá que esperar al tiempo de la enunciación, al momento en el que su subjetividad se habrá

vuelto recordante y pueda representar la situación como historia en lugar de como experiencia; esto es, al momento en el que pueda reinterpretar la situación y a sí mismo desde la posición del narrador.

3.14. Éxito interpretativo y expansión del deseo

La convergencia que se da entre narrador y protagonista en “Nadie encendía las lámparas” es entonces factible desde el momento en el que el *yo* protagonista inserto en el relato es capaz de interpretar de manera satisfactoria la totalidad de la situación en la que está inmerso y, a partir de esta interpretación, introducirse como sujeto de la manifestación aplicando una forma valorativa sobre el material anecdótico y apropiarse del significado de la situación. La apropiación de un significado (el hacer propio un significado ajeno) se traduce en la adjudicación de un sentido al significante que porta ese significado. Esta consecución de la resemantización de la representación la consigue el *yo* conjugando dos estrategias: por una parte, siguiendo la estela de la *Trilogía Memorialista*, centra su esfuerzo interpretativo en sí mismo; intenta elucidar su justificación dentro del relato, y solo de manera secundaria la de los otros personajes.⁵⁰ Por otra parte, cuenta con un apoyo externo –un “otro”– coadyuvante: la mujer joven se presta al juego de adjudicación de sentidos del *yo* interesándose por la autointerpretación del *yo* y, al tiempo, aceptando la resemantización que el *yo* ejerce sobre ella. El siguiente pasaje sintetiza una serie de elementos sintomáticos de esta doble estrategia de la mujer:

50 La principal diferencia entre la auto-interpretación en la *Trilogía Memorialista* y en “Nadie encendía las lámparas” radica en que en este relato la coincidencia del *yo* interprete y el *yo* interpretado se da en el tiempo de la enunciación y en el del enunciado, mientras que en los anteriores solo se daba en el tiempo de la enunciación, y el tiempo del enunciado se desdoblaba de modo proustiano con la aparición de un *yo* pretérito (el *yo* interpretado era también un *yo* recordado).

Y mientras nos reíamos, ella me dijo que deseaba hacerme una pregunta y fuimos a la habitación donde estaba la jarra con flores. Ella se recostó en la mesa hasta hundirse la tabla en el cuerpo; y mientras se metía las manos entre el pelo, me preguntó:

–Dígame la verdad: ¿por qué se suicidó la mujer de su cuento?

–¡Oh[!], habría que preguntárselo a ella.

–Y usted, ¿no lo podría hacer?

–Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño.

Ella sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo. Tal vez ella viera a través de los párpados; o pensara que en aquel silencio yo no estuviera haciendo nada bueno, porque bajó mucho la cabeza y escondió la cara. Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne. Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas. (“Nadie encendía las lámparas”, II, 57-58; introducimos entre corchetes un cierre exclamativo que se había perdido en la edición de Siglo XXI, pero que se conserva en la edición de Morillas.)

En este fragmento se condensa el clímax temático y estructural del cuento: el deseo y su mostración alcanzan su mayor grado de explicitud, sin sobrepasar el límite que los separa de la satisfacción. La satisfacción no tiene espacio en la manifestación porque anula el deseo, que es el motor del relato; no se puede satisfacer el deseo de encuentro de los personajes, a nivel temático, ni el deseo del lector por mostrar el deseo de los personajes, a nivel estructural y funcional. La mostración se comprende como un desvelamiento y la manifestación necesita una veladura, desde el

momento en que el significado del signo necesita la veladura del significante. El trabajo primordial del lector, como intérprete externo (*i.e.* exegeta), es el de desvelar el signo. El del autor, como intérprete interno (*i.e.* actor u organizador de la representación) es evitar ese desvelamiento. La ficción velada mantiene su realidad objetiva de ficción; la ficción desvelada muestra el sinsentido de un significado sin significante: la veladura debe prevalecer sobre el intento de desvelamiento, sin llegar a anular la tensión entre ambos que permite el movimiento del lector por la manifestación y, en último término, promueve la ficcionalización del lector. En este sentido se entiende el diálogo en estilo directo de los dos personajes: como representación del autor y del actor *dentro* del relato, el *yo* protagonista evita el desvelamiento del cuento dentro del relato por parte de la lectora dentro del relato; como representación del deseo *en* el relato, la mujer protege la veladura del relato; como representación del *yo en* el relato (*yo* autor y *yo* lector, *yo* intérprete y *yo* interpretado), el narrador establece la frontera movable entre veladura y desvelamiento: es la función del deseo y, como tal, es la función más compleja del relato, porque su ubicación es indefinida; puede, y de hecho esto es lo normal, simultanear dos ubicaciones: la del narrador del autor y la del narrador del lector. En este principio de indeterminación situamos el axioma cero de la ficción, y de este axioma se puede derivar la importancia de lo fantástico —de la fantasía, que es la aceptación de la indeterminación, como deseo de ficción— para la representación artística y su manifestación.⁵¹

El diálogo entre los dos personajes se establece, por lo tanto, como representación de la tensión entre el deseo y su insatisfacción. Pero, a su

51 *Vid. infra.* el capítulo quinto para las cuestiones referidas a la adscripción de la narrativa felisbertiana al marchamo de “lo fantástico”.

vez, este diálogo, entendido como negociación, se redirige, por medio del narrador, hacia el autor y el lector, extrapolando el deseo del nivel intranarrativo (el cuento dentro del cuento) al nivel narrativo (el cuento que el autor escribe y que el lector lee). El *misterio* que se establece en este nivel no está representado por la muerte de la “mujer del cuento”, sino por el cuerpo de la mujer joven. La mujer joven es la corporeización definitiva del *yo* protagonista, de cuya desubicación en el cuerpo de la escritura éramos partícipes al principio del relato. Tras las posiciones corporales precarias de la estatua y las palomas, el *yo* entra en el relato (adquiere un cuerpo en el cuerpo de la escritura, un significante en el significante del cuento como signo) confluyendo en el cuerpo de su deseo, el de la mujer joven, que, a su vez, no queda excluida del relato porque se reubica en el cuerpo vacío del *yo*: el deseo de interpretación cruzado entre la mujer y el *yo* es una formulación dialógica de la posibilidad de colocación del sujeto en la realidad a través del otro; la mujer y el *yo* establecen de manera recíproca y tácita (velada) un pacto enunciado bajo la máxima “te dejaré ser *yo* si me dejas ser *tú*”.

El desplazamiento del *yo* hacia el cuerpo de la mujer se formaliza, en este caso, como un acercamiento sexual. Como el misterio que mueve el deseo del lector en el cuento es el de la reubicación del *yo*, el encuentro sexual y la correspondiente reubicación no pueden mostrarse sin anular el deseo. Por ello el narrador lo desdibuja para el lector. No tanto el acto sexual en sí mismo, sino el deseo que precede al acto y lo sobrevive: el acto queda directamente silenciado en el relato, mientras que el deseo se muestra “al sesgo”, cubierto de un significante inesperado. Así funciona en el cuento la ironía, como sorpresa risueña del significante, y en ella apreciamos de nuevo la importancia de lo fantástico como representación. La ve-

ladura del cuerpo de la mujer por medio de la metonimia –su cabeza– y luego el símil –la cabeza-gallina– clausura la interpretación del deseo, porque se lo desvela en lo que tiene de significativo (superponiéndole otro significativo, es decir, re-velándolo) y se lo oscurece (o se lo obvia) en lo que tiene de significado: la elucidación de un significado se re-vela como una explicación, como una definición; esto es, como el significado de un significado. La elucidación de un significativo se re-vela como otro significativo sobre el primero. En virtud de la arbitrariedad entre significado y significativo del signo, la re-velación del significativo no aporta las mismas posibilidades de atribución de sentido que la re-velación del significado. En particular, los movimientos en el significativo no afectan al misterio ni a su deseo, porque no glosan o explican a la manera de los movimientos del significado, sino que abundan en su arbitrariedad, y solo se pueden leer como asociaciones simultáneas (como series aleatorias de superposición de significantes: A es con B y con C; B es con A y con C y C es con A y con B), frente a las series de significados, que son recursivas e inamovibles (C es respecto de B, que es respecto de A).

3.15. Legitimación irónica de la manifestación

En el caso particular del re-velado del sobresignificante “gallina” con respecto al significativo “mujer”⁵² se despierta una figura archi-isotópica que se desplaza por la obra de Felisberto y aflora en determinados pasajes bajo formas más o menos explícitas, dependiendo del caso, pero siempre

52 El término “sobresignificante”, que utilizamos para referirnos a un significativo que se ha superpuesto a otro en el texto, remite a una categoría analítica, pero no se puede imponer a la manifestación como experiencia porque, como acabamos de ver, los significantes referidos al mismo objeto del cuerpo de la escritura son simultáneos: solo en el análisis se puede establecer una serie recurrente de significantes, como lectura posible y concreta de la manifestación. Como manifestación, la escritura y su cuerpo no establecen una recurrencia de significantes; todos se ofrecen en la misma posición y sin excluirse entre ellos.

modulando el deseo como sexo. Aparece como motivo principal en el cuento “Mi primera maestra”, estructurada como pulsión sexual infantil pseudo-incestuosa: la figura de la maestra le sirve a Felisberto, como en otras ocasiones, para dirigir su discurso hacia lo humorístico por la vía de la ambigüedad de la entidad narrativa. Utilizando la representación memorialista como modo de la ironía, el *yo* narrador juega a moverse entre el *yo* niño recordado, que considera la anécdota como seria, y el *yo* adulto recordante, que recrea la situación, desvirtuando la seriedad del niño y suspendiendo cualquier juicio explícito sobre el carácter ridículo o vergonzoso de la experiencia vivida, pero distanciándose de manera implícita de su recuerdo por medio del humorismo. El narrador negocia entre el *yo* niño, el *yo* adulto, el autor y el lector una posición indeterminada en la que ni la seriedad del niño ni el humorismo del adulto se vean menoscabados, redirigiendo la intencionalidad del relato hacia una interpretación compleja, en la que los motivos del niño se justifican a través de un psicoanálisis tácito pero evidente y la ironía del adulto se ejerce como visión paródica de ese psicoanálisis:

[...] Esa noche, cuando estuve solo en mi cama, me acordé de la gallina con pollos y empecé a imaginarme que vivía bajo la pollera de la maestra. Al día siguiente, a la siesta, volví a pensar lo mismo: a esa hora yo no dormía; y mis padres tenían los ojos cerrados. Suponía a la maestra de pie, recostada al paraíso; y yo, debajo de sus polleras le acariciaba una pierna; o más bien las dos. Sentía su calor y veía que después de terminar las medias negras que yo conocía, las piernas eran gordas como las de mi abuela y muy blancas. Todo parecía muy natural; y mientras yo la acariciaba, la señorita se quedaba tan tranquila como la gallina de los pollos. [...] (“Mi primera maestra”, I, 117)

En este fragmento se aprecia con claridad cómo el narrador adopta una posición incierta en su enunciación que hace oscilar los valores de verdad del enunciado: en un primer movimiento, la rememoración de la anécdota se pretende muy cercana al niño y aparenta una interpretación inocente. Es en este sentido una exégesis evidente y válida como verdad en sí misma, pues no necesita que el otro la refrende; el niño no cuenta su fantasía a nadie, la pondrá en práctica directamente al introducirse bajo la pollera de la maestra al final del relato. Esta vinculación directa entre idea y acto, extrapolada a la teoría de la escritura felisbertiana, permite una comprensión del tan discutido fenómeno de la *naïveté* de su proceder: la inocencia no se establece como un modo de enunciación opuesto y excluyente de la culpa (las narraciones nunca están exentas, en este sentido, de una cierta perversidad infantil) sino como praxis ética de esa enunciación, a partir de un imperativo “escribe” (“actúa”) que invalida la posibilidad de la especulación sobre el material y que solicita una estetización *inmediata*. La forma valorativa se aplica *como escritura* sobre la idea (sobre el contenido estético) sin la mediación de un cálculo previo.⁵³

Sin embargo, en el momento de la enunciación no es el niño quien se posiciona como *yo* narrador, sino el adulto. Como ya sabemos, el adulto es consciente de que la visión del niño es irrecuperable pero intenta por todos los medios confundirla con su propia visión, por medio de un gesto —una pose— que busca indeterminar hasta qué punto el *yo* narrador adulto es consciente de este desfase de puntos de vista. De nuevo, la cuestión puede observarse como un problema de reubicación, solo que ahora se

53 Al referirnos a este procedimiento como “praxis ética” pretendemos diferenciarlo de una “praxis técnica” que tendría en cuenta el trabajo de construcción del texto definitivo y que sí es susceptible de reflexión, revisión y reformulación por parte del autor.

trata de la de un *yo*-otro, el niño que el *yo* fue pero ya no es, que se pretende como contenido posible para el cuerpo vacío del *yo* de la enunciación, para el cuerpo de su escritura. El movimiento de reubicación parte por lo tanto siempre del *yo*: en “Nadie encendía las lámparas” y en “El comedor oscuro” el *yo* en conflicto con su cuerpo busca salir hacia otro cuerpo que pueda recibirlo; en el primer caso lo consigue de manera más directa, en el tiempo del enunciado, mientras que en el segundo tendrá que esperar para corporeizarse en el tiempo de la enunciación. En “Mi primera maestra” y, en general, en los relatos que implican al niño, el *yo* intenta hacer coincidir su cuerpo y al niño. No busca tanto salir de su cuerpo⁵⁴ como integrar al niño (que siente como *sí mismo*) en el cuerpo adulto, de manera que los dos *yoes* confundidos en un mismo cuerpo (subjetivo, como cuerpo del *yo* y objetivo, como cuerpo de la escritura) finjan el gesto de un individuo pluri-subjetivo: en realidad, el *yo* pronominal, aun manteniendo su significante como cuerpo original, oculta un deseo de “nosotros” en su significado.

El adulto, por lo tanto, finge compartir su cuerpo y el de su escritura con el niño, por medio de una fabricación memorialista de este último. Hasta aquí, el procedimiento es similar al que se explicita en *El caballo perdido*. Pero, en oposición al ejercicio de sinceridad que allí suspendía la narración, poniendo en peligro su condición de ficción e introduciendo al autor en el nivel del narrador como medida límite para asegurar la condición de verdad, aquí el autor prefiere jugar en la distancia, potenciando por medio del narrador –pero sin dejarse ver a través de él– el equívoco

54 Normalmente, en estos relatos no existe un conflicto directo entre el *yo* adulto y su cuerpo, si bien muchas veces el niño sí entra en conflicto con su cuerpo de niño. Pero esto, en todo caso, no afecta a la narración, porque el niño no accede inmediatamente a ella, sino que tiene que utilizar al *yo* adulto como mediador.

precario que el *yo* inseguro pretende imponer e imponerse como una máscara que, en su evidencia, no puede de hecho pasar más que por eso, por máscara, quedando el rostro del *yo* expresado precisamente como el palpable reverso de su disfraz. El narrador, como función del *yo* en el relato y, por lo tanto, mediador entre las instancias subjetivas del relato como producción del autor-lector y las instancias objetivas del relato como estructura autónoma, debe buscar una posición en la que pueda compatibilizar la expresión de los dos deseos de realización de los que es garante: la expresión del deseo de enmascaramiento del sujeto y la del deseo de compleción (esto es, de autonomía funcional del texto como ordenación de la manifestación) del objeto. La autonomía objetiva del relato se garantiza por medio de la aplicación de un estatuto de verdad sobre la estructura narrativa; dicho de otro modo, el narrador debe garantizar a los componentes del movimiento autor-texto-lector, motor de la manifestación, que su movimiento atiende a una condición de verdad (que puede ser aceptado como verdadero en sí mismo). Por su parte, el deseo de enmascaramiento del sujeto se cifra en la tensión entre el *yo* y su discurso, entre la escritura y su cuerpo. Así, el *yo*, en su calidad de sujeto y de enunciado, no acepta ser movido directamente a la estructura del relato, y, como estrategia de esta voluntad, elabora los subterfugios que venimos observando: fluctuación del egocentrismo dentro del relato, reubicación y desubicación de las instancias subjetivas e intersubjetivas y tendencia al movimiento en la periferia de la estructura narrativa. Mientras tanto, como objeto y como enunciación, el *yo* solicita al mismo tiempo una inclusión eficaz en la estructura de su relato. Solo el narrador, como función ordenadora del *yo* en el relato, puede acordar un punto de equilibrio entre las dos exigencias. Este equilibrio no anula la tensión, sino que la vehicula para que trabaje

por el movimiento del sentido en lugar de por su desintegración. El narrador se erige, por lo tanto, como una función arbitral que permite al sujeto utilizar una máscara siempre y cuando manifieste su enmascaramiento y, de la misma manera, permite al objeto estructurarse de forma veraz y autónoma mediante la aceptación del enmascaramiento como una de sus condiciones de verdad. Esta doble permisión se realiza, en términos de legibilidad, como *ironía*. Autor, texto y lector pueden realizarse en la indeterminación del *yo* como lugares necesarios en el despliegue irónico de la estructura narrativa.

En todo el párrafo citado anteriormente, la condición de validación del relato como verdad se consigue por el acuerdo entre autor-texto-lector, *yo* adulto y *yo* niño en la aceptación de la situación narrada y su modo de enunciación como verdaderos. Sin embargo, esta aceptación parte de presupuestos distintos en cada caso y de aquí que la tensión se mantenga como motor de la manifestación: distintas condiciones son reconducidas en una sola hiper-condición. Para las instancias objetivas, la indeterminación y la fluctuación de los *yoes* es aceptable desde el momento en el que se hace explícita y, hasta cierto punto, sistemática. El texto (y con él el autor y el lector) pueden aceptar al *yo* enmascarado porque su máscara es evidente y, además, ha sido postulada como condición de verdad: a través de su enunciación irónica, el narrador permite observar los elementos de la amalgama en la que se ha constituido el sujeto. Por su parte, el sujeto acepta ser visible como parte de esa amalgama que le sirve de máscara, acepta ser una parte evidente de un todo manifiesto, pero no una manifestación en sí mismo. Fragmentos del discurso como “a esa hora yo no dormía; y mis padres tenían los ojos cerrados” o “[t]odo parecía muy natural; y mientras yo la acariciaba, la señorita se quedaba tan tranquila como la

gallina de los pollos” son condensaciones de esta ironía a nivel textual. El *yo* pronominal se sitúa en un contexto de pretérito imperfecto que valida la ubicación del *yo* adulto, que observa desde el presente del relato el pasado de la situación relatada, y la del *yo* niño, que se postula como sujeto agente de las acciones de esa situación (es el niño el que “no dormía”, cuyos padres, sin embargo, “tenían los ojos cerrados” y al que “[t]odo [le] parecía muy natural”). Al mismo tiempo, esa pretendida coincidencia del tiempo de la situación y del tiempo del relato es sentida nítidamente como amalgama por el autor-lector y se acepta en el texto porque su estructura está advertida, por el tono irónico del narrador, de que el *yo* va a internarse en ella de maneras inciertas y enmascaradas. El *yo* encuentra un lugar en la ordenación del texto porque el narrador la negocia con el texto, abriendo huecos humorísticos que solicitan un juego menipeo porque han sido generados desde la risa: la preocupación, en la frase citada anteriormente, por que los padres estén dormidos (con “los ojos cerrados”) mientras el niño está despierto (con los ojos plenamente abiertos, en un ejercicio imaginario: “empecé a *imaginarme* que vivía bajo la pollera de la maestra” [la cursiva es nuestra]) que pretende actualizar una preocupación infantil sobre la vigilancia paterna en el *yo* adulto o la indeterminación de la pollera como refugio familiar y territorio del deseo a un tiempo: “[s]entía su calor y veía que después de terminar las medias negras que yo conocía [las de la maestra], las piernas eran gordas como las de mi abuela y muy blancas”, solo pueden reducirse a una posición legible si se acepta en ellas lo que tienen de verdadero como risa. La ironía del narrador, como figura del discurso,⁵⁵ es la que valida el momento de lo “verdadero como

55 La ironía es una figura desde el momento en que es percibida por la mirada crítica como un espacio dentro de la palabra –del discurso– que la modifica y la vuelve literaria desde su mismo seno, al reificar la forma arquitectónica de un objeto estético

risa”. A diferencia de los modos grotescos de la risa, que desenmascaran lo falso como risible en un ejercicio de sarcasmo, el ejercicio de la ironía propone una aceptación de lo que es verdadero bajo la cifra de la risa y no lo podría ser bajo otras cifras. Entendemos así la ironía como una figura de negociación y de reformulación del sentido, y es por ello que en la manifestación literaria su atribución solo nos parece lícita cuando parte de la función negociadora del relato, esto es, del narrador, aun cuando este pueda transferirla momentáneamente a otras instancias del relato, en particular a los personajes.⁵⁶

3.16. La archi-isotopía de la carne: segunda aproximación

¿Qué sucede entonces con el motivo de la gallina en “Nadie encendía las lámparas” y de qué manera se relaciona con el motivo archi-isotópico de la carne, tal como lo hemos visto enunciado en “El comedor oscuro”? Parece fácil advertir ahora cómo el cuerpo de la mujer joven de “Nadie encendía las lámparas”, sucesivamente desplazado hacia la metonimia de la cabeza y el símil de la gallina, reubica el significante tácito de “carne” desde su posición inicial de “carne-sexo” en una nueva posición de “carne-vianda”, por medio de un movimiento cuya única motivación es la de

puro, como lo es la risa, bajo las coordenadas visibles de una praxis literaria sistemática (de una técnica de la risa) con la fluidez suficiente como para regenerarse en cada aplicación del sistema, de manera que se mantenga la forma arquitectónica aun tras la realización técnica. (*Vid. supra*, nuestro acercamiento a los conceptos de forma y figura, en los epígrafes 3.2 y 3.10 respectivamente).

- 56 La capacidad de transferencia del narrador es evidente y necesaria si se lo postula como una función de negociación, pues su actividad se estructura entonces bajo una dinámica de dar-recibir en la que él siempre se mantiene en su posición de beneficiario-cero: todo pasa por sus manos, pero nada se queda, el movimiento que practica atiende a la redistribución del material entre el material. Al finalizar el narrador su operación, el material es cuantitativamente el mismo (no se ha eliminado ni añadido ningún elemento) pero cualitativamente distinto (la reordenación de los elementos provoca la constitución de un material nuevo, un material manifestable, en resúmdas cuentas).

evitar el momento de la culpa que el deseo sexual promueve en el *yo*. De hecho, cuando la situación se rebela contra este enmascaramiento de significantes e intenta restablecer el significante original y su connotación sexual, el *yo* del enunciado se defiende de manera bastante violenta:

Vino una de las tías –la que no tenía los ojos ahumados– a traernos copitas de licor. La sobrina levantó la cabeza y la tía le dijo:
–Hay que tener cuidado con éste; mira que tiene ojos de zorro.
Volví a pensar en la gallina y le contesté:
–¡Señora! ¡No estamos en un gallinero! (“Nadie encendía las lámparas”, II, 58)

Es llamativo el hecho de que la situación se intenta devolver al significante “carne-sexo” sin borrar el sobresignificante “carne-vianda” manifestado a través del motivo de la gallina, aprovechándolo de hecho en su ambigüedad con la introducción de un nuevo elemento asociado a la gallina y que, de nuevo en un ejercicio de ironía, amalgama los dos significantes: respecto al “zorro”, la “gallina” puede entenderse como “carne-vianda” o como “carne-sexo”, en el sentido en que esta última, como venimos diciendo, se entiende siempre en una dinámica culposa de la violación.⁵⁷

Esto nos puede poner sobre la pista de la diferencia de grado entre el significante “carne-vianda” enunciado como “gallina” en “Nadie encendía las lámparas” y como “lechón” en “El comedor oscuro”. Como hemos visto en “Mi primera maestra”, la gallina no es emblema tan solo de la carne en sus variantes de vianda y sexo, sino también de la feminidad, y

57 Evidentemente, no se habla aquí de una violación sexual. Ya hemos indicado que el acto sexual está totalmente silenciado en el relato y por lo demás está fuera del ámbito de interés de la manifestación; el sexo se mueve solo como deseo y el deseo se concibe como un desvelamiento ilícito. Este es el único sentido que se puede atribuir al término “violación” en la obra de Felisberto, aun cuando en *Las Hortensias* el concepto de “aberración sexual” pueda insinuar un acercamiento mayor al tema de la violación sexual.

también bajo dos variantes: la mujer y la madre. Resulta, pues, que el vértice “mujer” del significante “feminidad” y el vértice “sexo” del significante “carne”, que son evidentemente coincidentes, se amalgaman de manera muy natural en el motivo de la gallina, que, en su otro polo, amalgama los vértices “vianda” y “madre”, que son a su vez coincidentes bajo la cifra de la “casa” (como cuidado y resguardo del *yo*). La mujer-gallina-pollera-casa queda así fuertemente marcada como un significante positivo que solo aceptará significados igualmente positivos. De ninguna manera sucede lo mismo con la “mujer-lechón-cigarrillo-comedor”, que, por el contrario, está marcada con los emblemas negativos del intercambio económico-social-sexual: “Por último [Dolly] me habló de un hermano de la señora Muñeca. Ella le había hecho conseguir un empleo; y si seguía portándose ‘como es debido’, le escrituraría, a nombre de él, una pequeña casa que tenía en el Prado al lado de un chalet que también era de ella.” (“El comedor oscuro”, II, 138) y, hacia el final del relato:

Arrastraba lentamente estos pensamientos [sobre todos mis fracasos] paseando con las manos atrás por una avenida del Prado, cuando sentí que me hacían cosquillas en la palma de una mano. Me di vuelta y encontré a Dolly. Me dijo:

—Te vi pasar por casa y te seguí.

—¿Cómo? ¿Usted no está más en lo de Muñeca?

—Esa vieja se acordará de mí para toda la vida. Una tarde le dije: “Vaya buscándose otra porque mañana me voy.” Ella me contestó: “Y yo ¿qué te hice, ahora?” Entonces yo le solté esto: “Ahora nada; pero me voy a casar... con su hermano.” Le vino un temblor raro y le empezó a salir espuma por la boca; porque esa misma mañana ella le había escriturado esta casita al hermano. (Ibíd., II, 148)

3.17. Conclusión parcial: convergencias de los análisis de “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”

En este punto crucial del desarrollo narrativo convergen por fin todos los elementos que desubican violentamente al *yo* de su pose (de su posición) interpretativa. En primer lugar, la descolocación se produce frente a la situación, que se le revela en su verdadero sentido y se le rebela contra la imposición forzada de un significado errado, al descubrirse la condición *verdadera* de la introducción de Arañita en el relato (o del relato en Arañita, tal y como lo hemos observado antes), que no es la de hermano de Muñeca ni la de amante de Dolly, sino una combinación compleja de ambas: la de amante instrumental de Dolly para usurpar la “casita” a Muñeca, extrayendo así de manera incontestable el elemento positivo de prestigio de la casa del comedor oscuro y desubicándolo en un punto incomprensible, como perversión del motivo positivo de la casa, no solo como casa, sino también en su variación de “pollera”, con la insinuación final de Dolly al *yo*:

Habíamos seguido caminando. Pero cuando dijo lo de Arañita me paré a mirarla. Ella me tomó una mano y me dijo:

—Vení a ver la casita. A esta hora Arañita siempre está en el empleo.

Yo solté la mano y le dije:

—No, otro día.

A ella le volvió la rabia que tuvo cuando no quise subir al árbol y arrugó el labio de arriba para decirme:

—Andá, andá, pobre pianista. (Ibíd., II, 148-149)

Por lo demás, este giro de la situación remata la conformación “caníbal” de Dolly, que ha acabado por deglutir el deseo de todos los personajes, devolviendo un residuo de satisfacción reducida al signo monetario. Sus sucesivas incursiones en la carne como vianda y como sexo culminan

en la conversión de lo carnal a lo monetario. Por eso la “casita” amalgama las perversiones de la casa como “pollera” (la madre tornada en esposa infiel) y como lugar de la vianda (el alimento vuelto riqueza: Dolly valora la casa como posesión económica, no como refugio o cuerpo familiar). Resulta por tanto comprensible la fuga del *yo*, que triunfa parcialmente al salvarse de la deglución, y la “rabia” de Dolly, que observa con impotencia como el último elemento del relato, el único personaje que todavía no ha sido reubicado en el significado que ella impone a la situación, escapa más allá de los márgenes de la narración, para reificarse como función narradora, retomando el control del texto en un nivel de interpretación posterior e inaccesible para las funciones personaje.

En segundo lugar, y en relación con esta subida del *yo* a la posición de narrador, la descolocación se realiza también como desplazamiento del *yo* sobre sí mismo: como ya adelantábamos, el *yo* del enunciado, que genera su relato como interpretación de la situación en el momento de la situación, ve frustrada su atribución de sentido al tener que claudicar su exégesis ante la imposición de significado de Dolly. En este sentido, Dolly no es responsable del fracaso del *yo* en la interpretación de la situación, sino solo de la perversión interesada de esa situación. El fallo interpretativo del *yo*, que no ha contado con los movimientos de atribución de significados de los demás personajes, y en particular ha obviado la capacidad de Dolly para forzar su posición, es por entero responsabilidad del *yo*, que se encuentra entonces con que el sentido que ha creado no es tal, sino una atribución arbitraria de significado sobre un significante que creía conocer, pero que toma un giro imprevisible en el tiempo del enunciado, ofreciendo como resultado la ilegibilidad del *yo* como sentido, tanto para el otro como para sí mismo. La única salida del *yo*, como hemos visto, es la subi-

da al tiempo de la enunciación, en calidad de narrador, para poder restablecer su entidad desde una perspectiva y una duración más amplias, como lector diferido de sí mismo y de su exégesis fallida; como intérprete presente de la interpretación pasada y como reconstructor de las estructuras de sentido de la manifestación a través de la cifra novedosa de la risa.

Es asimismo notable la convergencia que se ofrece entre los finales argumentales de “Nadie encendía las lámparas” y de “El comedor oscuro”. Si ya en los títulos se anuncian variaciones sobre el mismo tema (en el primero, enunciado de forma negativa, como “ausencia de luz”, y en el segundo, de forma positiva como “oscuridad”) que remiten de manera bastante evidente al problema de la exégesis de lo real, los finales coinciden también en la utilización de una “figura” común: la mano, si bien, y aquí radica el punto más interesante, el espacio connotativo entre el significado y el significante de esa “figura” diverge en cada caso.

Así, “Nadie encendía las lámparas” culmina con un gesto de la mano de la mujer ([p]ero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y *me tomó la manga del saco*”, II, 59; la cursiva es nuestra) que, precisamente, pone fin a la narración porque el misterio ha alcanzado un nivel gestual y, en este sentido, puramente ontológico (la importancia radica en la propia existencia del misterio, en su *posición* dentro del discurso de lo real), con lo que, en el nivel del discurso epistemológico, conducido por el habla, se impone el silencio. El misterio ya no es interpretable, sino constatable: se constata su presencia y su emergencia como parte del ser. Se constata, por tanto, como materialidad, como espacio ocupado; en definitiva, como gesto o posición. En este caso, el gesto de la mano es aceptado tácitamente por el *yo* como resolución material de la cifra del deseo que el relato venía enunciando. La resolución material de una cifra

supera su resolución hermenéutica, por cuanto no se descodifica su lenguaje (no se pervierte su significante), sino que se incorpora como cuerpo (como cifra-objeto, como posición del misterio en el espacio); esto es, se reifica en el cuerpo del relato como miembro de ese cuerpo y resulta legible como una reducción de la metonimia que es todo el relato (sustitución del signo por su significante).

Por el contrario, cuando el *yo* de “El comedor oscuro” siente que le hacen cosquillas en la mano, se da la vuelta, se encuentra con Dolly y se inicia una conversación. El gesto no se comprende ahora como una reificación metonímica del sentido del relato, sino como un nuevo movimiento hermenéutico para resolver el misterio: precisamente, porque el misterio de Dolly es cifra en su sentido más banal, como intriga que se debe resolver (*i.e.* como código que solo es legible por medio de su traducción), su resolución no pasa por su incorporación material al relato, sino por una interpretación distanciada y desinteresada del narrador. De esta manera, la explicación de la intriga (en realidad, no parece pertinente hablar de misterio, no por lo menos en lo que se refiere a la situación confusa del *yo* respecto de la situación actancial en la que se ve inmerso: no hay aquí otro sentido de misterio que el llanamente detectivesco) se hipoteca a la correcta transposición de significantes lingüísticos en la esperanza de mantener un significado similar (en la mera traducción del idiolecto de Dolly al idiolecto del *yo*) y el gesto de la mano no puede trascender su carácter paralingüístico. Más adelante, no obstante, en la maniobra final del *yo* del enunciado, que acaba de percatarse de su error de exégesis con respecto a la posición de los personajes en la anécdota, y que toma plena conciencia del peligro que supone, a nivel funcional (como personaje) dejarse alcanzar por el canibalismo de Dolly, se puede advertir un rechazo

visceral a la mano (“ella me tomó una mano”/“yo solté la mano”), que ahora sí se erige en un cuerpo simbólico, en un gesto reificado en texto que materializa en el relato la fuga exitosa del *yo*; fuga que le permitirá retomar el control del propio relato por medio de la operación de subida hasta la función narrador.

El análisis comparado de algunos elementos, comunes como presencias y divergentes como sentidos, en “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro” nos ha permitido, en las páginas precedentes, establecer, en primer lugar, un aparato teórico-crítico *ad hoc* (un método) a partir del cual mover la plurisignificación de la manifestación hasta un punto de inflexión legible como interpretación coherente y, en segundo lugar, aplicar este aparato a una serie de síntomas textuales que se han podido re-velar bajo el signo común de la nueva forma que este método les otorga. En definitiva, se ha podido recodificar parte del significante original del relato en otro significante más legible, desde el momento en que sus reglas de lectura han sido explicitadas previamente: la explicación del método de exégesis y su posterior aplicación a los textos puede entenderse así como una recodificación transparente que elude la traducción. Sin embargo, los síntomas descodificados, aun cuando proponen un esclarecimiento de algunos de los “misterios” de la manifestación, fomentan también la emergencia de otros nuevos, que permanecían en cierta medida solapados por los primeros. Continuaremos, por lo tanto, desgajando la espiral hermenéutica hasta llegar a un punto de no-interpretación; punto que se consolidará como agotamiento del método, evidentemente, y no de la espiral de sentido, que es virtualmente inagotable.

4. LA TRAZA DEL SENTIDO DE LA MANIFESTACIÓN A PARTIR DE SUS SÍMBOLOS

4.1. Análisis de las figuras animales: del síntoma al símbolo

Durante el análisis de los conflictos entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación en “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”, han aparecido varias recurrencias que hasta ahora hemos entendido como síntomas del proceso que analizábamos, pero que, poco a poco, han ido estableciéndose como signos propios de la narrativa felisbertiana que trazan un nuevo movimiento isotópico a lo largo del *corpus*, entrelazándose e interfiriendo con otros movimientos en la gestación de un tejido narrativo homogéneo y modulado a través de un juego complejo de intensidades. De este modo, elementos cuya aparición aislada resulta arbitraria, cobran un sentido de necesidad cuando se confirma una recurrencia, por mínima que sea, que sitúa el mismo elemento en la misma posición en distintas manifestaciones.

Veamos, por ejemplo, lo que sucede con un elemento residual del análisis precedente, que nos había servido tan solo como índice para establecer otro tipo de relaciones entre elementos de otra categoría: las figu-

ras animales. Si en el análisis de los motivos de la carne como floraciones semióticas de la dialéctica del deseo observábamos la proliferación de figuras animales, lo hacíamos solo en el sentido en que estas figuras eran índices del objeto del análisis. Dicho de otra manera, parecería evidente que si se trata el motivo de la carne y, en especial, el de la carne como vianda, la materialización textual de este motivo tendrá que anclarse, en sus expresiones textuales, bajo la cifra del animal del que procede la carne. Pero, estudiada desde este enfoque, la figura del animal no lo es en el sentido que Genette otorga al término “figura”, y que, con matices, nos servía para establecer el espacio del sentido literario de la manifestación. Como índice, el animal es solo un motivo colateral de la figura de la carne, propiciado por ella como un síntoma legible. No hay en el animal, apelado bajo estas condiciones, espacio de interpretación entre su significado y su significante; se trata tan solo de una recurrencia léxica plana, que señala hacia otro elemento de relieve, o incluso forma parte de su superficie, pero que no presenta volumen en sí misma.

Sin embargo, si, constatada la naturaleza sintomática del motivo del animal en la figura de la carne, reubicamos ahora el foco del análisis sobre el propio síntoma, podemos intentar trazar una pertinencia de su aparición como figura, en el sentido de Genette, con lo que, junto a su expresión de índice plano, alternaría una función semiótica con relieve. Si recordamos el caso de “El comedor oscuro”, junto al motivo del lechón como punto de convergencia de los conflictos de sentido de la isotopía de la “carne”, aparece el personaje de “Arañita”. El elemento animal se ofrece aquí de una manera totalmente distinta: no es un animal “real” en la superficie del texto, sino una forma léxica vaciada por cuanto *no designa lo que debiera*, en un doble sentido. Ni designa a un animal real, sino a una

persona a través de un mote, ni refiere el significado “normal” de la palabra, ni siquiera como mote, pues es injustificado. En el nivel de la anécdota, el *yo* (incluso en su posición de narrador) ignora la justificación de ese mote. No solo desconoce cuál es la relación trópica entre su amigo y el mote que lo designa, sino que a duras penas entiende cómo es que el mote es aceptado por el amigo: “[n]o sé por qué le llamaban ‘Arañita’ y por qué él lo toleraba, ya que era tan bravo” (“El comedor oscuro”, II, 141). Esta situación presenta dos problemas de distinta índole. Por una parte, proporciona un índice de redundancia respecto del tema de la imposibilidad interpretativa del *yo*; si ya hemos observado cómo el *yo* del enunciado falla en su tarea exegética (que es la función que la narración le atribuye) en la anécdota de primer nivel del texto –el “drama” en la casa de la señora Muñeca–, podemos apreciar ahora cómo el desconocimiento del origen y la justificación del mote promueven la inserción de otra anécdota de segundo nivel: la historia de “Arañita” y el *yo* que no es común a Muñeca y a Dolly. En este sentido, la redundancia no se da solo como un intento de interpretar de manera satisfactoria una historia dentro de la otra (“Y ahora yo me había empecinado en hacer entrar a la señora Muñeca, con el vestido violeta, en la historia de este muchacho”, *Ibíd.*, II, 141), sino también como un ensayo velado por interpretar satisfactoriamente el significante “Arañita”, que reclama una justificación *porque es un significante motivado*.¹ Por otra parte, como ocurrencia de una nueva figura animal, recla-

1 Los significantes trópicos son motivados porque no forman signos simples, sino que ellos mismos funcionan como signos ya que, en última instancia, provienen de un signo: “araña” y su diminutivo “arañita”, cuando señalan su referente genérico (el arácnido, o, en el caso del diminutivo, el arácnido de pequeño tamaño), a través del juego arbitrario del significado y el significante, se constituyen como signos simples, a la manera como los entiende Saussure. Pero cuando ese signo, portando su significado y su significante, se mueve a una posición *figurada*, se convierte en un significante (trópico) que se aplica sobre otro significado (en este caso, el significado de un

ma la búsqueda de nuevos flujos de sentido indicados por la figura y contenidos en ella que parecen no tener relación con aquellos de los que nos ocupamos en el caso del lechón y de la gallina. Sin embargo, estas dos últimas figuras, que en un principio no parecían compartir un sentido, se revelaron afines en ciertos aspectos, sobre todo al introducir en el análisis más material del *corpus* (el cuento “Mi primera maestra”, en concreto). Procederemos ahora de manera análoga para intentar ampliar el flujo semiótico conducido por la figura del animal de modo que pueda hacer converger los flujos propuestos por los motivos del “animal como carne” y del “animal araña”.

4.2. Exégesis de las figuras animales: el paradigma de la araña en “El comedor oscuro” y “El balcón”

Comencemos, por tanto, por el primero de los dos problemas: la interpretación, por parte del *yo* personaje, del *yo* narrador y del lector, sucesivamente, de un mote entendido como el significante trópico (y por ello motivado y pertinente de exégesis) ubicado sobre el significado de un personaje. Un primer elemento que se debe tener en cuenta es que, si entendemos que un personaje es una función de la narración, como nosotros aquí lo hacemos, entonces no puede tener otro significado que no sea el que le otorga su propia posición en la estructura narrativa —esto es, un significado puramente relacional, definido por la configuración del resto de las funciones en la narración—. Pero una relación de significación motivada no puede sustentarse en la posición funcional o estructural de los elementos en una unidad superior. Precisamente porque es motivada, se tiene que dar bajo una condición de absoluto: propicia un sentido que se mueve in-

personaje determinado, ubicado en la narración y delimitado por ella) y la relación entre este “signo significativo” y su significado es plenamente motivada: para el intérprete *debe existir una motivación* para la solidaridad de los dos elementos.

dependientemente —*más allá*— de los límites de la estructura narrativa. Por ello su interpretación debe localizarse en niveles más globales; como recurrencia temática en el *corpus* e, incluso, como sustrato cultural del autor-lector.

La intertextualidad más evidente en el *corpus* se localiza en el cuento “El balcón”² de *Nadie encendía las lámparas*. En la historia surrealista del triángulo amoroso *yo-otra-objeto* que llenan un narrador-protagonista-pianista, una joven desconocida de clase media y el balcón de la habitación de esta (con el que ella mantiene una relación de “noviazgo” y que adquiere, por tanto, la función de antagonista), el balcón, en virtud de la *subjetividad volátil* que le proporciona su naturaleza objetiva, es capaz de moverse por el tejido significativo del relato para adquirir las formas de otros significantes.³ El primero que aparece, como forma manifiesta del antagonismo frente al protagonista-pianista, es el piano:

Ella se disculpó por el hecho de no poder salir y señalando al balcón vacío, dijo:

—Él es mi único amigo.

Yo señalé al piano y le pregunté:

—Y ese inocente ¿no es amigo suyo también? [...]

[...] Ella siguió diciendo:

—El piano era un gran amigo de mi madre.

Yo hice un movimiento como para ir a mirarlo; pero ella, levantando una mano y abriendo los ojos me detuvo:

2 Aparece por primera vez en el “Suplemento literario” de *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1945.

3 Nos referimos con “subjetividad volátil” a una característica típica de los objetos en las narraciones de Felisberto: como la posición diferencial sujeto/objeto queda normalmente suspendida, los objetos adquieren una forma peculiar de subjetividad, que se basa en la flexibilidad del significante. Como “sujeto agente”, el objeto se desliza a lo largo de una serie de significantes que, en el plano superficial, ofrecen la imagen de una pluralidad de objetos disímiles que trabajan en una misma dirección.

—Perdone, preferiría que probara el piano después de cenar, cuando haya luces encendidas. Me acostumbré desde muy niña a oír el piano nada más que por la noche. Era cuando lo tocaba mi madre. Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno por uno, los sonidos. (“El balcón”, II, 62-63)

Este fragmento es muy rico en varios aspectos relacionados con el simbolismo del piano en la poética felisbertiana. No obstante, por ahora nos centraremos en cómo contribuye a la representación del objeto antagonista. Comienza por tomar su subjetividad a partir de la de un sujeto difunto, y entra así en la simbología ambigua de la díada “vida-muerte”. Obsérvese a este respecto la ambigüedad análoga, matizada por la ironía, en “Mi primer concierto”,⁴ en el mismo volumen: “Uno de ellos [mis amigos] se asomó a la puerta del decorado y miró el piano negro como si se tratara de un féretro. Y después todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto.” (“Mi primer concierto”, II, 127).

Sin embargo, en el caso de “El balcón”, el protagonista no es “el deudo más allegado al muerto”, sino que, por el contrario, al igual que sucedía en “El comedor oscuro”, es un sujeto ajeno al entorno en el que se mueve, de nuevo un investigador o un “perseguidor” a la manera cortazariana, y, como en “El comedor oscuro”, volverá a encontrarse con una hostilidad en el entorno, que intenta proteger la veladura de sus misterios. El piano será el primero en materializar esta hostilidad hacia la intromisión del protagonista por medio de un gesto auto-destructivo:

Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde salieron sonidos que empezaron a oscilar como la luz de las velas. Hice

4 Aparece por primera vez en *Alfar*, n.º 86, Montevideo, 1947. Con ilustraciones de Rafael Barradas.

otro acorde como si adelantara otro paso. Y a los pocos instantes, y antes de que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda. Ella [la joven] dio un grito. El anciano y yo nos paramos; él fue hacia su hija, que se había tapado los ojos, y la empezó a calmar diciéndole que las cuerdas estaban viejas y llenas de herrumbre. Pero ella seguía sin sacarse las manos de los ojos y haciendo movimientos negativos con la cabeza. Yo no sabía qué hacer; nunca se me había reventado una cuerda. Pedí permiso para ir a mi cuarto; y al pasar por el corredor tenía miedo de pisar una sombrilla. (“El balcón”, II, 70)

Podemos observar aquí un elemento importante para nuestro análisis: el protagonista “no sabía qué hacer”, indicando así que su capacidad exegética comienza a sentirse amenazada. El *yo* no sabe qué hacer porque la situación le resulta ininterpretable y, por ello, se construye como una situación de exclusión del *yo*, quien de hecho la abandona y se vuelve a su cuarto (el lugar más suyo dentro de la alteridad de la casa ajena) en la oscuridad y con el miedo de pisar las sombrillas que, en otro gesto ininteligible, la joven dispone abiertas a lo largo del corredor. En este miedo a pisar las sombrillas, no obstante, se percibe un comienzo de integración del *yo* en el sentido del otro: después de la situación acontecida con el piano (que el narrador asocia a la figura de un silencio animal, que se mueve pesadamente), el protagonista adquiere un sentimiento de la vida de los objetos, y de la fragilidad de esta vida. A partir de ahora, tendrá precaución para no “abusar” de los objetos.⁵

5 En este cuento, por lo tanto, la interpretación del *yo* no es fallida, y de hecho el anciano le pedirá ayuda hacia el final del relato cuando se produzca el suicidio del balcón, porque considera que el *yo* comprende mejor que él a su hija. No hay que olvidar, de todas maneras, que la hija ha explicitado al protagonista cómo es su relación con los objetos: “[...] ella dijo que los objetos adquirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma [...], pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él.” (“El balcón”, II, 64)

Si la hostilidad del piano se configura a través de la auto-lesión del objeto, que ha sido imbuido de un carácter animal e inocente, y que sitúa al *yo* como un agresor indirecto (el piano ejerce la auto-lesión como una forma de chantaje emocional hacia la joven, que ha introducido en su deseo a un sujeto que es ajeno a la casa y a su tradición, sobre todo porque es un sujeto y no un objeto), el siguiente movimiento de sentido de la narración, que aclara la situación totalmente para la joven y contribuye a que el *yo* pueda construir una interpretación coherente con la que cerrar el relato, se formula como una agresión directa de los objetos a los sujetos, a través de una acción subversiva que escoge como agente a un intermediario a caballo entre los dos mundos ontológicos enfrentados: la araña aparece ahora como ambigüedad sujeto/objeto, como agresión y, sobre todo, como amenaza:

De pronto ella [la joven] dio un grito como cuando se reventó la cuerda del piano, y yo salté en la cama. En medio del piso había una araña grandísima. En el momento que yo la vi ya no caminaba: había crispado tres de sus patas peludas, como si fuera a saltar. Después yo le tiré los zapatos sin poder acertarle. Me levanté, pero ella me dijo que no me acercara, que esa araña saltaba. Yo tomé la lámpara, fui dando la vuelta a la habitación cerca de las paredes hasta llegar al lavatorio, y desde allí le tiré con el jabón, con la tapa de la jabonera, con el cepillo, y sólo acerté cuando le tiré con la jabonera. La araña arrolló sus patas y quedó hecha un pequeño ovillo de lana oscura. La hija del anciano me pidió que no le dijera nada al padre porque él se oponía a que ella trabajara o leyera hasta tan tarde. Después que ella se fue, reventé la araña con el taco del zapato y me acosté sin apagar la luz. Cuando estaba por dormirme, arrollé sin querer los dedos de los pies; esto me hizo pensar en que la araña estaba allí, y volví a dar un salto. (Ibíd., II, 72)

La situación que aquí se ofrece es bastante sintomática del estado de cosas que se maneja en el relato y, especialmente, de la percepción que de ese estado tienen la joven y, como exegeta, el protagonista-narrador. El *yo* se ha inmiscuido en una estructura relacional que no lo acepta: la relación entre la joven y el balcón es privativa de ellos dos, y no permite la intromisión de un tercero. El padre se cuida durante todo el relato de no interpretar ni juzgar esta relación, aunque la aparición del *yo* en la casa se produce por causa suya, y en este sentido podemos intuir una actitud paterna vicaria en la posición del *yo* ante los acontecimientos. Pero, en realidad, es ante todo la joven la que promueve una línea de fuga de sí misma, atendando contra sí misma y su alteridad (el balcón), al propiciar la entrada del *yo* en una estructura relacional en la que no tiene cabida, para así violentar los vínculos de fidelidad y sumisión que de manera explícita acepta y defiende, pero ante los que tiende a rebelarse silenciosamente. Como mecanismo de respuesta ante esta violación del orden “natural” del mundo dentro de la casa, el balcón comienza a trabajar por sí mismo: aunque para el *yo* nunca deja de ser una proyección fantástica de la angustia y del deseo de la joven, en su función de narrador posibilita un silencio suficiente como para permitir el beneficio de la duda; las asociaciones supersticiosas de la joven son comprendidas y, hasta cierto punto, interiorizadas por el *yo* que, siendo capaz de “leer” la situación que se le presenta, no puede sino aceptar su lógica, que parte de unos axiomas sólidos y se confirma en la realización empírica. Así, la joven “dio un grito como cuando se reventó la cuerda del piano” cuando ve aparecer a la araña que, animal oscuro y con patas, se revela una mutación viva y amenazadora del piano y, en este sentido, la segunda advertencia del balcón ante la intromisión del *yo*. Y si en el caso del piano la responsabilidad del *yo* no estaba del todo clara

(“antes de que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda”, la cursiva es nuestra), ahora el *yo*, de manera perfectamente consciente, “revienta” la araña. Pero, en cualquier caso, el *yo* es un elemento ajeno, y por lo tanto su responsabilidad es relativa. En esta segunda ocasión, la joven ha cometido una infidelidad manifiesta, pues ya no se trata de aceptar la intromisión pasivamente, sino de potenciarla de manera activa: ahora, ha sido ella quien ha entrado en la habitación del *yo*. Parece que la joven comienza a liberarse del vínculo supersticioso que impide la realización de su deseo, pero la aparición de la araña contribuye, por lo menos en parte, a restaurar el estado de cosas primitivo: la joven no desea que lo ocurrido trascienda, y justifica esta actitud como una ocultación hacia el padre, como símbolo normal de autoridad moral. No obstante, “[a] la mañana siguiente vino el anciano a pedirme disculpas por la araña. Su hija se lo había contado todo.” (Ibíd., II, 72). La preocupación que la joven manifiesta ante los sucesos no se justifica, por lo tanto, como precaución ante la autoridad paterna, sino como una comprensión profunda del carácter simbólico de las amenazas y, dentro de su lógica supersticiosa, como la visión de una concatenación de advertencias que responden a un patrón *in crescendo* y que anuncian, de manera ineludible, el desastre final. El *yo*-narrador y, a través de él, el lector, se ven inmersos en una tensión que los obliga a aceptar lo inaceptable. Los elementos presentes en el relato y los blancos propiciados por ausencias significativas juegan con el choque entre la visión “normal” a la que narrador y lector están predispuestos, y que justifica todas las señales como sucesos arbitrarios vinculados tan solo por una superstición no causal, con la visión “fantástica” que defiende una concatenación supersticiosa causal y necesaria. La eficacia de la manifestación reside en que el *yo* narrador y el lector interiorizan este conflicto (son ca-

paces de “leer” la coherencia en la posición supersticiosa de la joven, pero la convicción que tienen acerca de “lo normal” no queda anulada) y deben suspender el principio de no contradicción del relato: si se rechaza la necesidad de lo supersticioso, la explicación del suceso es viable en términos de normalidad, pero el relato queda vaciado de sentido (se invalida todo su aparato simbólico); si, por el contrario, se acepta la asociación supersticiosa como necesaria para la lógica de la situación, el relato se llena de sentido, pero resulta inviable en términos de “normalidad”. La suspensión del criterio acerca de una u otra posibilidad mantiene vibrante la manifestación: al tiempo inexplicada y transparente. El rechazo de toda justificación causal permite aceptar plenamente el estatuto simbólico del cuento sin menoscabar su condición de “realidad”:

[...] Ella [la joven] no había dicho ni una palabra; pero apenas se fue el anciano miró hacia la puerta que daba al vacío y me dijo:

—¿Vio cómo se nos fue?

—¡Pero señorita! Un balcón que se cae...

—Él no se cayó. Él se tiró.

—Bueno, pero...

—No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado.

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella.

Ahora la pobre muchacha estaba diciendo:

—Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

—¿Quién?

—¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón.

—Pero, señorita, usted piensa demasiado en eso. Él ya estaba viejo. Hay cosas que caen por su propio peso.

Ella no me escuchaba, y seguía diciendo:

–Esa misma noche comprendí el aviso y la amenaza.

–Pero escuche, ¿cómo es posible que?...

–¿No se acuerda quién me amenazó?... ¿Quién me miraba fijo tanto rato y levantando aquellas tres patas peludas?

–¡Oh!, tiene razón. ¡La araña!

–Todo eso es muy suyo. (Ibíd., II, 74)

El *yo* protagonista comprende y, en cierto modo, acepta la lógica formulada por la joven. Ya antes había suscrito la teoría de los objetos que toman “alma” a través del contacto con las personas que los usan, pero le cuesta ratificar una manifestación empírica de esa teoría. En este diálogo, el *yo* protagonista se muestra reacio a seguir la causalidad supersticiosa de la joven, ya que el suicidio del balcón es para él metafórico: puede imponer una causa física al evento (“[h]ay cosas que caen por su propio peso”) pero, con esta expresión equívoca, adelanta la superioridad de la interpretación de la joven. La posibilidad de que el balcón se haya suicidado es, dentro del contexto del relato y de sus coordenadas lógicas, más evidente que la de que haya sido un derrumbamiento. En este sentido, es el intento del *yo* protagonista por justificar el desenlace del relato bajo unas premisas ilógicas para el relato (como siempre, el *yo* felisbertiano es el personaje más ajeno al relato, es el “invitado”, el que entra en las casas de los otros) lo que “cae por su propio peso”. De hecho, la joven no parece muy dispuesta siquiera a “leer” la interpretación del *yo*: “[e]lla no me escuchaba, y seguía diciendo [...]”. Cuando ella evidencia la relación causal entre el suicidio del balcón y la amenaza de la araña, el *yo* no puede más que aceptar la coherencia de la relación de hechos: “[...] tiene razón [...]”.

La araña supone, por lo tanto, una advertencia. Un presagio relacionado con lo que el *yo* felisbertiano suele llamar “angustia”. Pero, a diferen-

cia de las formas de “angustia” sentidas directamente por el *yo*, que suele reconocer y denominar por medio de este nombre, la araña es un presagio de angustia oscuro y siniestro, ante todo porque no es interpretable por el *yo*: tanto en “El balcón” como en “El comedor oscuro”, la araña trabaja de manera vicaria como significante opaco de otro elemento de la manifestación; en “El balcón”, la araña es mensajera del propio balcón y, en “El comedor oscuro”, el mote “Arañita” es un significante-máscara para un personaje innominado. Pero lo que realmente caracteriza a los dos significantes es su ubicación controvertida y paradójica en los presupuestos de la manifestación. Ya hemos visto cómo “Arañita” irrumpía en la narración y la desubicaba porque provenía de una historia anterior y, por lo tanto, con derechos adquiridos en el espacio de la memoria del *yo*. Por ello, el *yo* interpretaba la intromisión en el sentido opuesto a como lo hacía el lector: no era que la historia de “Arañita” se inmiscuyese en la de Muñeca y Dolly, sino que “[...] ahora yo me había empecinado en hacer entrar a la señora Muñeca, con el vestido violeta, en la historia de este muchacho.” (“El comedor oscuro”, II, 141). De la misma manera, la araña de “El balcón” sirve de índice al *yo* para percibir su estatuto ajeno a la manifestación. En un principio, la presencia del *yo* está de nuevo dislocada frente a la lógica del discurso construido por los demás personajes y, en este sentido, el sujeto manifiesta un alto grado de inseguridad frente a la honestidad de su propia labor testimonial, como narrador, y de su capacidad actancial, como personaje: “Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella.” De este modo, no es capaz de interpretar la sucesión de hechos del relato como una concatenación lógica y verdadera. Solo cuando la joven

explícite esta concatenación, el *yo* podrá acceder a una representación honesta (segura, por lo tanto) del devenir narrativo. En este sentido, el *yo* narrador se sitúa *al final del cuento*, y toda su interpretación manifiesta parte de la re-velación hacia la que el *yo* protagonista se mueve en las últimas páginas. Re-velación, porque, como ya hemos explicado anteriormente, la comprensión del misterio de la manifestación se da solo como un enmascaramiento apropiado, como la sustitución de un velo (un significante) arbitrario por otro motivado, que condiciona el sentido del discurso como absoluto y verdadero en sí mismo. A partir de la epifanía final del *yo* protagonista, el *yo* narrador *rescribe* la sucesión de acontecimientos como una manifestación coherente, verdadera y significativa desde las primeras líneas del cuento, que podemos entender ahora como una clave meta-explicativa del proceso de veladura y re-velación del sujeto:

Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano. Una de las casas abandonadas era muy antigua; en ella habían instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes. Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo.

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (“El balcón”, II, 59)

En primer lugar, el pueblo vacío como escenario explicita una comprensión del *imago mundi* de la manifestación, que funciona como la representación dramática de unos personajes puestos en escena y girando en torno a un hecho que genera interpretaciones conflictivas. El hotel vacío y “velado” por el musgo provoca un silencio opaco, que no llega a los otros. Es un significante del sentido inicial del *yo*, como una casa ajena e ininteligible. En segundo lugar, el teatro prefigura el lugar de reunión y convergencia de las distintas representaciones, en donde el silencio ya no es opaco (“musgo”), sino significativo (“gato”): el silencio se hace significativo al dar cabida al discurso ajeno bajo la forma de huecos interpretativos alrededor del discurso del *yo* (“cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones”). El silencio se puede entender, de este modo, como un significante mutable que traduce en el plano léxico y metafórico el discurrir epistemológico del sujeto del cuento: se trata de un velo asignificante que, tras un ejercicio de interpretación discursiva – “[s]us opiniones tardaban”, porque se trata, ante todo, de un proceso epistemológico que se desarrolla en el tiempo– proporciona una re-velación de sentido, en la que su naturaleza de velo se modifica y se “llena de intenciones”.

Por su parte, el *yo* protagonista, como intérprete por antonomasia –es pianista–, también contribuye a una modificación de sentido estructural en la manifestación: su intromisión en el mundo de la joven viene a suplantarse la posición exclusiva del balcón, hasta el punto de que el balcón queda abocado a la auto-destrucción. Sin embargo, esta intromisión funciona como un resorte de liberación para la joven, cuya humanidad había sido suplantada por la omnipresencia de los objetos en su mundo subjetivo. En

efecto, todos los sujetos pasan por el filtro objetivo del balcón antes de llegar a la joven:

—¡Ah! —dijo el anciano—, usted no ha entendido. Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y a que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. Y siempre hemos seguido sus destinos como si realmente existieran y recibiéramos noticias de sus vidas. Ella les atribuye hechos y vestimentas que percibe desde el balcón. Si ayer vio pasar a un hombre de sombrero verde, no se extrañe que hoy se lo haya puesto a uno de sus personajes. Yo soy muy torpe para seguirle esos inventos, y ella se enoja conmigo. ¿Por qué no le ayuda usted? Si quiere yo...

No lo dejé terminar.

—De ninguna manera, señor. Yo inventaría cosas que le harían mucho daño. (Ibíd, II, 71)

El anciano, que es quien ha invitado al *yo* a la casa, tras haberlo visto interpretar al piano, propicia, por tanto, el encuentro entre su hija y el *yo*. Aunque, por ahora, el *yo* “no ha entendido”, en su calidad de intérprete, el anciano no duda de que es la persona idónea para conciliar el conflicto de sentidos entre los distintos sujetos. Es curioso que, aunque todavía “no entiende”, el *yo* percibe su papel en la situación e intuye la colisión de sentidos y representaciones del mundo que está a punto de provocar. De ahí su negativa a participar en la re-velación. Finalmente, como ya hemos visto, será la joven quien acuda al *yo*, conocedora del riesgo que la aproximación al sujeto supone para el sentido objetivo de su mundo. Podemos apreciar, entonces, una voluntad violenta de liberación por parte de ella: el suicidio del balcón se puede leer así como la eliminación de la supremacía de los objetos y el resurgimiento del sujeto. Esto queda patente en el giro irónico que sufre el quehacer creativo (y, por lo tanto, subjetivo) de la joven, que escribe poemas. Mientras su mundo gira en torno al balcón, sus

poemas significan lo objetivo: así, “A mi camisón blanco”, que el narrador elude transcribir pero, con una malicia que al momento lo hará sentir culpable, describe en estos términos:

La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con “camisón” no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco. [...] Ahora yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De pronto dijo “balcón” para rimar con “camisón”, y ahí terminó el poema. (Ibíd, II, 66)

Sin embargo, la colisión de sentidos entre la joven y el *yo* acaba por ofrecerse en el diálogo sobre el suicidio del balcón que hemos citado más arriba y que, como sosteníamos, supone la aceptación de la lógica de la superstición de los objetos por parte del *yo*. Pero esta aceptación promueve, a su vez, un movimiento de liberación para la joven. Una vez ha conseguido encontrar un intérprete de su sentido del mundo, puede descargar su responsabilidad sobre lo sucedido sobre él, porque ha conseguido encontrarse en un terreno de igualdad con el sujeto-otro. Dicho de otra manera, la joven ha conseguido introducir una subjetividad de su mismo rango en su mundo (los personajes inventados por ella no estaban en su mismo rango de subjetividad, porque eran ficciones supeditadas a una elaboración imaginativa: eran proyecciones de ella a través del objeto-balcón). Se trata, básicamente, de una síntesis entre el sujeto propio y el sujeto ajeno que reafirma el propio sentido de la subjetividad. La muerte del balcón es un índice o una causa (en realidad, esta diferencia no sería pertinente bajo las premisas de una lógica de la superstición, en la que la relación causa-efecto es biunívoca) de esta re-velación del sujeto. Consciente de ello, el narrador acude a un cierre irónico del relato, que oculta la sonrisa de la liberación del sujeto a través de la cita del título de un nuevo poema de la joven, en el que su subjetividad presente se impone a la obje-

tividad obsoleta del balcón. Ahora, el poema no trata sobre un objeto que se superpone al sujeto (“mi camisón”), sino sobre un sujeto liberado del objeto:

Ella [la joven] levantó los párpados. Después echó a un lado las cobijas y se bajó de la cama en camisón. Iba hacia la puerta que daba al balcón, y yo pensé que se tiraría al vacío. Hice un ademán para agarrarla; pero ella estaba en camisón. Mientras yo quedé indeciso, ella había definido su ruta. Se dirigía a una mesita que estaba al lado de la puerta que daba hacia el vacío. Antes que llegara a la mesita, vi el cuaderno de hule negro de los versos.

Entonces ella se sentó en una silla, abrió el cuaderno y empezó a recitar:

—La viuda del balcón... (Ibíd, II, 74-75)

En lo que se refiere a la primera de las cuestiones que formulábamos sobre la figura de la araña en la narrativa felisbertiana —su posición trópica y las posibilidades de interpretación que genera para el *yo*—, sostenemos, por tanto, que este carácter trópico responde *a la metáfora de una función*, es decir, es leído por el *yo* como un indicador de la interferencia entre dos narraciones conflictivas. Hemos visto que, tanto en “El comedor oscuro” como en “El balcón”, la araña se forma como una figura suspendida de significado; un significante opaco que remite a un sentido desde una posición irreconciliable en el relato. Ya sea un mote inexplicable o una señal ininteligible, acaba por imponerse a la representación del mundo del sujeto como señal evidente de una crisis en la manifestación, como índice que apunta hacia una relación imprevista por el *yo*; el margen de ilegibilidad de su significado respecto de su significante proporciona un espacio figurado, tal y como lo entiende Genette, en donde el sujeto se encarna como formalización valorativa del material lingüístico. La figura

animal vuelve a propiciar, de esta manera, una apertura del texto que permite la introducción del sujeto y produce una manifestación “en relieve”, en la que la interpretación conjugada de los distintos sujetos de la escritura (autor, narrador, personajes y lector) genera una topografía semiótica de la variación, entrelazando lecturas diferentes y simultáneas.

El segundo de los dos problemas que hemos enunciado con respecto a la figura de la araña, esto es, la posibilidad de establecer un flujo sémico de la figura animal que abarque tanto el motivo de la araña como el de los otros animales, parte de las consideraciones que acabamos de establecer sobre el primer problema (la pertinencia de la araña como figura trópica de la exégesis narrativa). En efecto, además de funcionar como índices de la actividad interpretativa del sujeto en el relato, y extrapolando esta actividad al plano ontológico de la manifestación, las figuras animales se establecen siempre como destinos de fuga del *yo* alienado de sí mismo. Tal y como habíamos visto que sucedía en “Nadie encendía las lámparas”, la búsqueda exegética del sujeto epistemológico se encarna en una búsqueda corpórea del sujeto ontológico. El sujeto, que se siente desubicado frente a su propio cuerpo, ya que el “entendimiento” entre ambos resulta imposible, ejercita su escritura como una máscara que le permita desplazarse hacia un “cuerpo-otro”. Todos los cuerpos que aparecen en las manifestaciones felisbertianas son, ante todo, *cuerpos de la escritura*, máscaras enunciativas que generan representaciones especulares del *yo*. Así funcionan las figuras animales en los cuentos del uruguayo: como animales lingüísticos enunciados por el *yo*, ubicados dentro del propio enunciado de la narración, que permiten un continuo movimiento subjetivo de huida del *sí*

mismo –el cuerpo– hacia las posiciones re-veladas de lo otro –de los “cuerpos-otros”–.⁶

4.3. “La mujer parecida a mí”: las figuras animales como mecanismos de movimiento del sujeto

El ejemplo más claro sobre este procedimiento de desplazamiento del *yo* hacia cuerpos animales en la narrativa felisbertiana es el que se presenta en “La mujer parecida a mí”, otro de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*.⁷ En este caso, la tensión entre el deseo de fuga del propio cuerpo y la dificultad de re-velación ontológica del *yo* en un cuerpo ajeno trasciende el nivel trópico –sin evitarlo– y llega hasta el nivel anecdótico. De esta manera, al desplazamiento trópico se superpone un desplazamiento ontológico del sujeto del relato que se sustenta en el pacto de ficcionalidad y que, por lo tanto, no es solo la interpretación de un relato, sino el relato mismo. La reubicación del sujeto se percibe, entonces, como metonimia en la enunciación y como argumento en el enunciado. Bajo esta doble condición, el conflicto del estatuto de verdad que provoca la interpretación –por cuanto se erige como un sentido verdadero no explicitado y, en consecuencia, dudoso o polémico– desaparece para dar paso a una convicción de la verdad de lo narrado. El movimiento del *yo* se ofrece directamente en el relato y se ofrece *de facto*, por lo que la interpretación trópi-

6 Insistimos en que, aun cuando el *yo* escape de su cuerpo, o bien sea rechazado por este, no puede nunca aparecer desvelado, desenmascarado ante la manifestación. El intento de des-veladura se ve siempre cubierto por una re-veladura que dota al sujeto de una nueva corporeidad. Por lo demás, resulta evidente que el sujeto no puede existir como un *sí mismo* exento de cualquier representación material; necesita una máscara que lo dote de una posición y de un gesto.

7 El caso de *El caballo perdido* es menos paradigmático por cuanto es más complejo, ya que en él la diferenciación analítica entre cuerpo de la escritura y cuerpo del *yo* se vuelve especialmente difícil, hasta el punto de que *yo* y escritura convergen, por momentos, en los mismos espacios textuales.

ca pasa a ser una confirmación de la forma del enunciado a través de la enunciación:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. (“La mujer parecida a mí”, II, 110)

Obsérvese cómo ya el inicio del cuento promueve una ambigüedad total de las divisiones del sistema lingüístico: no solo los cuerpos son intercambiables, sino que todas las formas de sentido (el hombre, el caballo, el recuerdo, el pensamiento o idea, la casa y el galpón) se distribuyen siguiendo una estrategia de la neutralización opositiva: cualquiera podría sustituir a otra en el espacio textual, y sin embargo sus emplazamientos están firmemente asentados en el texto realizado. En realidad, el texto, como relato organizado e invariable, funciona como un refuerzo especular del nivel trópico. El tropo no puede fijarse por sí mismo porque su configuración es la del movimiento de interpretación. Un tropo fijado pierde su valor de sentido interpretable y pasa a ser una unidad de significado patente –un “lugar común”–. La estrategia que el autor intenta en este caso para afianzarse en una seguridad sobre la verdad de su obra sin renunciar al juego de las interpretaciones consiste en cerrar el relato –la relación de hechos– a cualquier ambigüedad, presentándolo como una convicción contundente, pero solo como reflejo de un flujo trópico velado y plenamente interpretable. El tono aseverativo del comienzo del relato (“[a]penas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo”) impone un estatuto de verdad sobre el hecho enunciado, así como sobre todo lo que a continuación se va a relatar. Como veíamos en

algunas de las manifestaciones de *Primeras invenciones*,⁸ se impone una exigencia de credulidad al lector: o acepta el hecho narrado y se integra en la manifestación o no lo acepta y renuncia a participar de la manifestación. La diferencia frente a los casos de “verdad forzada” de *Primeras invenciones* es que ahora no se trata de forzar la verdad de la manifestación, sino de proponer un espejismo anecdótico –la historia– como forzosamente verdadero, mientras el sentido de la manifestación se mantiene indeterminado. El lector puede moverse por la manifestación, con la única condición de mantener el espejismo trópico materializado en la historia: el *yo* tiene la idea de que ha sido caballo, cuando acuesta su cuerpo de hombre empieza a andar su recuerdo de caballo y esto es inamovible.

El conflicto de este cuento se asienta, entonces, en un plano estratégico ante la narración por la llana razón de que, en principio, no hay conflicto manifiesto: si el *yo* alienado de su cuerpo de hombre se restituye en el cuerpo-otro del caballo en el primer párrafo, la tensión motriz del desplazamiento queda anulada.⁹ Excepto por un detalle fundamental: el título. “La mujer parecida a mí” enuncia un ejercicio especular dentro de la narración que va más allá de la alienación del *yo* frente a su propio cuerpo y su restitución en el cuerpo del caballo; preconiza la alienación de ese *yo* frente a su cuerpo de caballo y fuerza al sujeto de la narración a buscar una nueva estrategia de representación en otro cuerpo. Se necesita, por lo tanto, una mujer parecida a *mí-caballo* que no ponga de manifiesto su

8 *Vid. supra* pág. 94.

9 Para una interpretación de los mecanismos especulares como motor de la tensión narrativa en este cuento, *vid.* Fernando MORENO, “La mujer que parecía un caballo: desplazamientos del sentido y sentidos del desplazamiento en un cuento de Felisberto Hernández” en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia), *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998, págs. 311-318.

apariencia animal, sino que represente la humanidad del *yo* en el cuerpo de caballo:

Vino a saludarla [a la maestra] una amiga de la infancia. La amiga recordó un enojo que habían tenido cuando iban a la escuela; y la maestra recordó a su vez que en aquella oportunidad la amiga le había dicho que tenía cara de caballo. Yo miré sorprendido, pues la maestra se me parecía. Pero de cualquier manera aquello era una falta de respeto para con los seres humildes. La maestra no debía haber dicho eso estando yo presente. (Ibid., II, 115)

La fluctuación del *yo* entre los cuerpos adquiere en este pasaje una complejidad notable. Si bien el *yo* se constituye en todo el relato como una persona, en el cuerpo del caballo su representación humanizante de la realidad entra en conflicto con una lógica de la identidad animal: no es el caballo quien se parece a la maestra, ni siquiera la maestra la que se parece a *un* caballo (esto es, en puridad, lo que da a entender ella) sino que se *me* parece, a *mí-caballo*, que soy el foco narrativo pero que, por otra parte, soy un “ser humilde” (léase “no-humano”), y no puedo aceptar por lo tanto una humanización, en la medida en que supone una ruptura intolerable de la jerarquía de mi representación de caballo. Es por esto que el *yo-caballo* se ofende con la comparación, no porque sea denigrante, sino, muy al contrario, porque supone un movimiento de ascenso a una posición jerárquicamente superior ejercida por el detentor de esa posición (el “amo”), lo que, desde una lógica de caballo (de “sirviente”), es naturalmente impensable y reprobable.

La representación del *yo* se ofrece aquí, por tanto, como una representación súper-real; como un axioma de indeterminación, bajo el que todos los niveles de la escritura se desjerarquizan para realizarse en una forma de escritura, completa y abierta, que pugna por encontrar el símbolo de su

propio cuerpo, en un encuentro y desencuentro constantes y simultáneos con la pluralidad de un *yo* único e irrealizable, que solo se atisba a sí mismo en los cuerpos diferentes, en los cuerpos del otro.¹⁰

La elucidación del estatuto último de las figuras animales en el imaginario felisbertiano como tropos del cuerpo que propician un desplazamiento continuo del *yo* desubicado nos permite plantear una hipótesis más amplia en relación a la naturaleza intrínseca de la narrativa del uruguayo: como cuerpos-otros, los animales funcionan como máscaras del *yo*. Estas máscaras son fundamentalmente trópicas, en el sentido en que son plenamente visibles como figuras –disponen un espacio de indeterminación semiótica entre el enunciado y la enunciación del signo que materializan–, y se sitúan en puntos isotópicos a lo largo del *corpus* que alojan, de modo alternativo o simultáneo, al *yo* desubicado. Lo que realmente define a este *yo*, por lo tanto, es la inmanencia de su movimiento y la paradoja que esto plantea: la subjetividad de la narrativa felisbertiana se justifica como movimiento; el *yo* no es capaz de hacerse presente en una manifestación estática, y debe su entidad a su movimiento. Esto supone que el sujeto felisbertiano se comprende como representación. Si bien todo sujeto debe enmascararse para hacerse visible para el otro y, en este sentido, la represen-

10 “Pensando, narrando –todo pensamiento requiere ser narrado– como un hombre, pero integrado a la naturaleza como un animal –el animal es uno con el medio, mientras que se necesita la inteligencia para diferenciarse–, el tono del relato pareciera funcionar como una instancia intermedia entre uno y otro estadio [... L]a prosopopeya cae del lado del animal [...], pero la producción metafórica queda del lado del hombre. Este tono intermedio sería equivalente a la instancia que encontramos en la metamorfosis entre el gusano y la mariposa, es decir, la crisálida. Pero esta *crisálida* implica la mezcla, es decir, la no diferenciación entre uno y otro registro, la abolición de la frontera entre la bestia y el humano; y esta falta de límites entre ambas realidades también nos dice algo acerca del mundo de los hombres [...]” (Gustavo LESPADA, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor, en imprenta, pág. 257).

tación es inmanente al enmascaramiento, ello no quiere decir que lo necesario del sujeto sea su aparición representada. Más bien al contrario, la representación del sujeto supone su momento de alienación respecto de sí mismo. Pero en el caso de Felisberto, el sujeto es necesariamente móvil; su desplazamiento metonímico por la otredad es su rasgo definitorio y le confiere una entidad plena. El sujeto felisbertiano no se representa para hacerse visible, *sino que se representa para ser*.

5. LA IMAGEN COMO MUNDO

5.1. Espectáculo y especulación

La movilidad inmanente al sujeto en la obra de Felisberto integra de manera coherente los distintos aspectos de su trabajo simbólico que hasta aquí hemos analizado bajo el prisma común de la representación. No se trata tan solo de que el sujeto sea en calidad de representación, en calidad de máscara (y, por lo tanto, no sea tanto un sujeto como la subjetivación de un discurso), sino que, en el caso de Felisberto, esta representación (este discurso) es autoconsciente de su entidad figurativa: lo que se representa es el propio ejercicio de la representación o, dicho de otro modo, el *imago mundi* que se gesta a lo largo del *corpus* felisbertiano es la imagen de una imagen; la imagen de un mundo que se observa a sí mismo como una representación. El motivo clásico del “teatro del mundo” adquiere así una formulación típicamente vanguardista en lo que tiene de *figura literal*: la alegoría en la que el mundo se representaba como un teatro ha dado paso a la literalidad del teatro (del espacio físico del teatro como lugar de enfrentamiento entre el patio de butacas y el escenario) como único mundo representable y verdadero al mismo tiempo. Por ello el sujeto felisbertiano realiza una compleja andadura desde formas de representa-

ción fuertemente alegóricas o metafóricas, con un sentido latente perfectamente legible y separable de su sentido patente (en algunos de los textos de *Primeras invenciones*) hacia otras formas en las que lo que se pone de manifiesto es el propio estatuto figurativo de la ficción. Más allá de las evidentes e innegables lecturas autobiográficas del problema, debemos buscar en este proceder la clave interpretativa básica de la introducción, progresivamente, del pianista, del *voyeur*¹ y, en última instancia, del biógrafo.

El primer elemento que debemos tener en cuenta para percibir hasta qué punto el sujeto concibe su mundo como representación es la localización misma de ese sujeto en la topología de su discurso, y para ello nos pueden servir los cuentos con los que venimos trabajando hasta ahora. Hemos de observar que, tanto en “Nadie encendía las lámparas” como en “El comedor oscuro” o en “El balcón”, el *yo* se introduce en un mundo que le es ajeno como representante invitado, ya sea como pianista, como escritor-lector o como ambas cosas. Si bien ya habíamos señalado la incomodidad del representante para ejercer como tal, es decir, como “actor” con ocasión del análisis de “Nadie encendía las lámparas”,² lo que allí no indicábamos era que, además de establecer un juego de traslaciones del *yo* a través de otros cuerpos, valiéndose del automatismo del suyo propio, y precisamente para poder facilitar este juego, el *yo* comienza siempre por realizar una operación subversiva de inversión del espacio de la represen-

1 La figura del *voyeur* en la obra felisbertiana es bastante discutible, desde luego si se toma en el sentido morboso del “mirón erótico”. La mirada, en Felisberto, no es la de un “mirón” porque no es una mirada pasiva sino proyectiva. El sujeto es plenamente consciente del poder de modificación de su mirada sobre lo real (que, en su discurso, es representación) y si se puede hablar de una erótica en su mirada es en el sentido exclusivo de una mirada que erotiza, y no de una que se deja erotizar.

2 *Vid. supra* págs. 107 y ss.

tación: como narrador testimonial de un espectáculo (el que se ofrece a sus ojos; esto es, el de su propia experiencia) y como actor de otro espectáculo en el que él es el actor, su estrategia de apoderamiento de la situación pasa inevitablemente por la paradoja del observador observado o, en términos más exactos, *del observado observador*: el espacio de la narración es el escenario y el narrador es un actor; la voz narrativa, por lo tanto, habla de lo que ve. Y lo que ve es el público, el patio de butacas. La inversión narrativa fundamental que se ofrece en la obra de Felisberto es aquella que configura un espacio de la enunciación como representación (como escenario) y un espacio del enunciado como realidad (como patio de butacas). El *yo felisbertiano* es un actor con voluntad de espectador; su relato, consecuentemente, es el de lo que sucede en el patio de butacas, y no (por lo menos no con el mismo grado de interés) el de lo que sucede en el escenario. El autor-actor traslada al lector-espectador *al otro lado*. El espectador, así, queda situado *frente a sí mismo*. He aquí la colisión de sentido fundamental que plantea toda la obra de Felisberto Hernández.

La inversión de la focalización narrativa era ya visible en los casos de “Nadie encendía las lámparas”, “La habitación oscura” y “El balcón” porque la estrategia está en ellos “puesta en abismo” por medio del recurso del narrador-actor, pero no parece tan evidente en el caso de “La mujer parecida a mí”, pues allí no se ofrece ningún espectáculo –al menos de manera expresa– a partir del cual se pueda realizar esta inversión. En realidad, para comprender la naturaleza de la operación en este cuento, tendremos que profundizar primero en el concepto de “lo espectacular” para Felisberto, que se arraiga en una filiación etimológica con “lo especular” y, a partir de ahí, genera una red de sentidos que se apoya en la indeterminación entre los campos semánticos de ambos términos para, básicamen-

te, hacer vibrar la narración entre los polos de *la imagen* y *el reflejo*. Partiremos, pues, del que probablemente sea el caso más evidente de espectacularidad invertida, el de “Mi primer concierto” y lo pondremos en paralelo con el caso más notable de especulación invertida, “El acomodador”.

5.2. “Mi primer concierto” como manifestación espectacular invertida

“Mi primer concierto” resulta diáfano ya desde el título. En efecto, nos encontramos ante el relato diferido en el tiempo de un narrador-pianista que describe lo que sucedió antes, durante y después de su primer concierto frente a un público. La situación es paradigmática por dos motivos: en primer lugar, porque, a nivel argumental, plantea el problema del espectáculo bajo su forma más elemental y, en segundo término, porque se presenta como un hecho original, como una experiencia hermenéutica idónea por cuanto se experimenta por primera vez. El cuento comienza de manera reveladora, prometiendo una investigación sobre el sentido del *yo* y creando una expectativa de lectura alta: “El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo.” (“Mi primer concierto”, II, 124). A continuación, se presenta el primero de los “sufrimientos extraños”, bajo la forma ineludible de una imagen que nos deriva hacia temas ya analizados en este trabajo: “[...] algunas noches al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño piano negro que parecía un sarcófago, no podía acostarme y entonces salía a caminar.” (Ibíd., II, 124). La intención manifiesta de la imagen del piano como sarcófago es la de visibilizar la inseguridad del protagonista asociando su instrumento (musical, pero también de trabajo y, en última instancia, de generación de discurso) con un instrumento mortuario, a partir de un recurso metafórico basado en el hiperónimo genérico “caja”. Pero, si con-

vertimos el movimiento metafórico en un desplazamiento metonímico, y teniendo en cuenta que la imagen del piano provoca que el protagonista “no pueda acostarse”, podemos comenzar a atisbar el ya conocido conflicto entre el *yo* y el cuerpo: etimológicamente, el sarcófago es un “devorador de carne”; desde esta óptica es natural que el cuerpo del *yo* rehúse dormir junto a él. En realidad, el canibalismo del piano-sarcófago supone un peligro exclusivamente para el cuerpo, porque el *yo*, durante el sueño, no está en el plano de la habitación y, por lo demás, es el cuerpo el que está hecho de carne.³ La inseguridad, por lo tanto, parte de una amenaza sentida por el cuerpo del *yo* y a la que el *yo*, en cualquier caso, no puede sustraerse. Esta inseguridad que mediatiza al *yo* a través de su cuerpo se traduce, una vez más, en la inseguridad del *yo* sobre su manifestación:

Yo tenía desconfianza de mí, y aquella mañana [previa a la noche del concierto] me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche lo han robado. Pronto me di cuenta que yo no poseía todo lo que pensaba. La primera sospecha la había tenido unos días antes; fue en el momento de comprometer mi palabra con los dueños del teatro; me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar en seguida; pero como tenía varios días por delante, pronto empecé a calcular con el mismo error de siempre lo que podría hacer con el tiempo que me quedaba. Sólo en la mañana del concierto me di cuenta de todas las concesiones que me hacía cuando estudiaba y que ahora, no sólo no había llegado a lo que quería, sino que no lo alcanzaría ni con un año más de estudio. Pero donde más sufría, era en la memoria. En cualquier pasaje que se me ocurriera comprobar si podía hacer lentamente todas las notas, me encontraba con que en ningún caso las recordaba. Estaba desesperado y me fui a la calle. (Ibíd., II, 125)

3 Como se puede observar, se anuncia la presencia de la carne como vianda, que más adelante en el cuento se conjugará con el de la carne como animal y como gallina.

Encontramos en este pasaje tres elementos esenciales en toda la narrativa felisbertiana relacionándose de manera manifiesta: en primer lugar, el *yo*, objetivado como pronombre y “cosa mirada” en lugar de como sujeto (nombre propio) y “agente que mira”, y gramaticalmente sustituible por “él” – “[y]o tenía desconfianza de mí”, “yo no poseía todo lo que pensaba” – o por el reflexivo – “[...] las concesiones que me hacía [...]” – se manifiesta en un estado de disociación frente a sí mismo. En segundo lugar, el cuerpo del *yo* como verificación consciente de este desdoblamiento del *sí mismo*, como manifestación física y patente del desfase egocéntrico: “me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato”. El “presentimiento” es, literalmente, un “pre-sentimiento” o, en términos exactos, un “pre-sentido”; una reacción de alerta del cuerpo bloqueada por el *yo* y que, en el momento de la interpretación del *sí mismo*, queda al descubierto por medio de un análisis retrospectivo. Es en este sentido en el que se puede hablar de una “hermenéutica del *yo*” en Felisberto Hernández, porque, como ya hemos visto en el caso de “El comedor oscuro”,⁴ en muchas ocasiones la validez del texto como verdad la consigue el *yo* como narrador diferido del *sí mismo* protagonista, releyéndose en perspectiva y comprendiéndose en la distancia de su historia. Desde un punto de vista psicoanalítico, los “pre-sentimientos” del cuerpo se pueden interpretar como movimientos del inconsciente, oscurecidos por el *yo* y rescatados a la luz por el “ello”, o por el análisis psicoanalítico del *yo* sobre sí mismo, elemento este que ya no sería plenamente aceptado por el psicoanálisis tradicional, que postula un “otro” como psicoanalista. Lo que es interesante, en cualquier caso, es que este intento de autopsicoanálisis es

4 Vid. *supra* el epígrafe 2.8.

conscientemente histórico: se fundamenta en el carácter histórico del sujeto. De ahí la importancia del tercer elemento que consolida la relación entre el *yo* y su cuerpo: la memoria – “[...] donde más sufría, era en la memoria” –, precisamente como lugar de representación histórica (“representación”) de los conflictos entre el *yo*, el *sí mismo* y el cuerpo. Hay que tener en cuenta el valor profundamente gestual de la memoria; en este texto, por ejemplo, se está aludiendo a la memoria motriz, pues lo que se intenta es recordar los movimientos que las manos deben reproducir al piano. A pesar de que esta ocurrencia en particular es bastante anecdótica, la memoria es un escenario de gestos pretéritos que adquieren su sentido cuando son interpretados como gestos, esto es, como movimientos significativos. Recuérdese el tan mencionado pasaje de *El caballo perdido* según el cual “[e]l cine de mis recuerdos es mudo” (II, 33). Por lo tanto, la relación entre *yo*, cuerpo y memoria establece una analogía con la relación espectacular entre personaje, actor y representación y, lo que es más importante, se manifiesta como una relación conflictiva en la que distintos elementos pretenden suplantar la identidad de otros aprovechando el carácter virtual de lo espectacular. El principio de virtualidad del espectáculo atenta así contra el principio de verdad de la narración, porque la narración se pretende “auténtica”, desde el momento en que pretende reproducir –más que representar– el suceso real; al mismo tiempo, el principio de virtualidad espectacular es necesario porque la reproducción es manifestación y, como repetición premeditada de lo pasado, puede ser “auténtica”, ya que se construye como interpretación original del hecho pasado, pero no puede ser “genuina”, porque es vicaria de ese hecho. En otras palabras, la autenticidad de la manifestación no pasa por lo genuino de su anécdota, porque solo el

hecho puede ser genuino, y por ello irreproducible. La reproducción no es el mismo hecho que reproduce, sino el hecho de haber reproducido otro hecho: el gesto, como movimiento premeditado que representa la autenticidad de otro movimiento no premeditado y genuino. El éxito de la interpretación del narrador felisbertiano en cada manifestación depende de su capacidad para establecer la brecha entre el hecho de lo narrado y el gesto que lo narra y, sobre todo, de su capacidad para aceptar esa brecha y encontrar un lugar para sí mismo en la topografía del relato que así se genera.

Como, de acuerdo a nuestra hipótesis principal, la problemática de la narrativa felisbertiana surge de su condición insegura, el narrador no puede vencer la dislocación entre el hecho y el gesto, entre la realidad y la virtualidad, entre la materia narrativa y el espectáculo que esa materia representa de manera puramente convencional, esto es, “contractual”. El *yo* felisbertiano no acepta la arbitrariedad y es por ello que toda forma de contrato o de pacto le resulta mentirosa. Su única posibilidad de aceptación de su propia manifestación es conseguir hacerse fuerte en un punto inesperado dentro de la narración, y desde ahí resistir el intento de la manifestación por objetivarse completamente (por liberarse del autor y hacerse objeto histórico, por convertirse en devenir de escritura-lectura). Esta posición inesperada del *yo* dentro de su narración, que lo hace figurar como una paradoja entre el hecho (el autor) y su gesto (el personaje) consiste en la subversión del principio mismo de virtualidad espectacular o, de manera más concreta, en la inversión de las posiciones del actor y del espectador por medio de una ruptura del contrato implícito que los separa durante la representación. Un contrato supone siempre una ordenación taxonómica (y, en ocasiones, jerárquica) arbitraria de lo real, y su ruptura

propone un nuevo estado de cosas en el que el orden arbitrario se ve derogado por una disposición auténtica de lo real, en la que el propio concepto de orden como relación entre elementos se sustituye por el de intensidad: los elementos no se diferencian entre ellos por criterios de discontinuidad, sino por criterios de continuidad variable. Un elemento no se diferencia arbitrariamente de otro por estar separado de él, sino que, *ocasionalmente*, un elemento se percibe como tal por una intensidad súbita en el continuo de la realidad. La manifestación, por lo tanto, no es una ordenación elegida de elementos representativos de lo real, sino un registro posible de la composición de intensidades de lo real, lo que quiere decir que no se seleccionan y ensamblan elementos; se observan las interpretaciones como distintas lecturas de un continuo de intensidades y se elige una de estas lecturas, renunciando al resto. La arbitrariedad se produce en la selección de la manifestación, no en la selección de los elementos que la integran. La inversión de las posiciones del actor y del espectador en la representación, por cuanto significa la ruptura de un contrato, no supone, sin embargo, la aceptación del contrato inverso; sencillamente inaugura un estado ambiguo de la manifestación, en la que el espectáculo y su referente se vuelven indiferentes. La manifestación se genera, por lo tanto, como un movimiento de suspensión contractual entre la representación, el actor y el espectador y, en este sentido, solo puede adquirir validez si se ejecuta bajo una premisa lúdica, *como un juego*. El juego se caracteriza por ser la única actividad sostenida por obligaciones contractuales (por reglas) que contempla la tergiversación de su propio contrato como una cláusula lícita. Dicho de otra manera: el juego es una actividad normativa que permite, e incluso propicia, el cambio voluble e indiscriminado de sus normas mientras se desarrolla. Esto se debe, principalmente, a que el compromiso

contractual en el juego no es “serio” y una de las funciones del jugador es, precisamente, la de violar de manera creativa el contrato generando reglas *ad hoc*, que se constituyen como una parodia de las propias reglas originales del juego y, por extensión, de los sistemas normativos “serios”. La tensión paradójica que se produce entre la necesidad de la norma y la atracción por soliviantarla es el lugar definitorio de lo lúdico. Tal vez aquí podamos encontrar una vía de interpretación inmanente al carácter “chaplinesco” del *yo felisbertiano*, dejando aparte las filiaciones extra e interliterarias que se han postulado como explicaciones de este proceder.⁵ El Charlot de Chaplin es un personaje esencialmente polémico hacia la sociedad en la que se inserta porque desvirtúa el contrato social que se le otorga por medio de mecanismos lúdicos: la realidad de Charlot es un juego para él, pero no para aquellos con quienes la comparte. La dislocación entre su concepción del contrato social como un aparato normativo lúdico y la de sus coetáneos, que realizan una lectura extremadamente “seria” de ese mismo contrato provoca una tensión que, en algunas de las películas clásicas de Chaplin –particularmente en *Tiempos modernos*–, conduce a un hostigamiento continuado del protagonista por parte de la sociedad en la que vive. Sin llegar a este extremo, el *yo felisbertiano* se ve envuelto con frecuencia en enfrentamientos con otros personajes (o con especulaciones hiper-normativas de sí mismo) debido a su gusto por invertir de forma cómica las cláusulas de un contrato social. Este es el problema que se evidencia en “Mi primer concierto”. Si ya en los fragmentos que hemos citado más arriba se percibe la “falta de seriedad” del *yo* hacia los otros y hacia sí mismo, este comportamiento indecoroso alcanza su grado super-

5 “[Felisberto e]s el ‘outsider’ chaplinesco” (Jason Wilson, “Felisberto Hernández: inexplicables tonterías” en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pág. 341).

lativo en el momento de la representación, pues es entonces cuando, en principio, el actor tiene que restringirse a sus deberes para posibilitar la consecución de los derechos del espectador. La ruptura lúdica del contrato por parte del *yo* actor adquiere así su pleno sentido, al declinar su deber de representante y suplantar al espectador en su derecho de observador:

Cuando empezó a entrar la gente, hicimos pequeños agujeros en el decorado y mirábamos al público un poco agachados y como desde una trinchera. A veces el piano, como un gran cañón, impedía ver una zona grande de la platea. Yo iba a ver un poco por los agujeros de los otros como un oficial que les fuera dando órdenes. Deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría en mi favor todo lo que había ensayado en la escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música. Y aun los que entendieran poco, dudarían. (Ibíd., II, 127-128)

En este pasaje se aprecia con claridad la intersección de los dos fraudes perpetrados por el *yo* en los planos del enunciado y de la enunciación: en el enunciado, el *yo* protagonista debe salir airoso de un problema de orden social que él mismo ha provocado (ha inducido a los demás a esperar algo de él, pero no está dispuesto a cumplir las expectativas que él mismo ha generado) mediante una estafa; intentará que el público “juzgue” su “pose” en lugar de su música:

A poca distancia de mi asiento estaban las butacas donde acostumbraban a sentarse dos hermanos amigos míos; y detrás de ellos se sentaba una familia que había criticado, horrorizada, un concierto en el que habían tomado parte muchachas de allí; en pleno escenario las muchachas se agarraban la cabeza y después se retiraban del piano buscando la salida; parecían gallinas asustadas. Fue en el instante de recordar eso, cuando a mí se me ocurrió por primera vez ensayar la presentación de un concierto en lo que él tuviera de teatral. Primero revisé

bien todo el teatro para estar seguro de que nadie me vería y en seguida empecé a ensayar la cruzada del escenario; iba desde la puerta del decorado hasta el piano. La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa. Ésa no era la manera de resolver las cosas. Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto vigesimocuarto de la decimonovena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. (Ibíd., II, 125-126)

La estafa del enunciado se plantea así como una especulación auto-valorativa del *yo*, que se ofrece al público a través de una imagen falsaria (publicitaria, en realidad) que no se corresponde con la del producto que el público espera (una buena ejecución pianística) pero que se puede hacer pasar por ella: para el público, lo importante es asistir a la interpretación de un buen pianista; si el *yo* consigue adoptar la “pose” de buen pianista, el público asimilará esa imagen a la de la ejecución y se convencerá de que es la propia de un buen pianista, y por lo tanto, es una buena interpretación. Evidentemente, esta estafa parte (como suele suceder en este tipo de prácticas) de un exceso de confianza del estafado sobre sí mismo: el *yo* está bastante seguro de que los conocimientos musicales de su público no serán demasiados, pero que ellos se considerarán a sí mismos perfectamente autorizados para juzgar “la música” a través de una sintomatología que poco tiene que ver con ella y que puede ser fácilmente fingida. El estafado lo es por cuanto su posición es la de un estafador potencial.⁶

6 La estafa, por lo tanto, puede entenderse como un enmascaramiento del fraude contractual que se apoya en el conocimiento especulativo y erróneo del estafado, enunciado bajo la premisa coloquial de “creerse uno más listo de lo que es”. El famoso “tímo de la estampita”, en el que el estafador consigue que el estafado pague una cantidad de dinero elevada a cambio de un maletín en el que, supuestamente, hay una cantidad mayor, cuando en realidad no la hay, se basa en esta premisa del “caza-

Aquí entra en juego el tema del “prestigio” del arte y de cómo este prestigio puede llegar a desvirtuarse del propio arte para convertirse en un índice superfluo y engañoso: la “pose”.⁷

En lo que se refiere a la estafa en el plano de la enunciación, la actitud del *yo* consiste esencialmente, como ya hemos indicado, en invertir subrepticamente los papeles del actor y del espectador. En realidad, puesto que la voz narrativa la detenta el pianista y funciona de una manera similar a como lo hacía en “Nadie encendía las lámparas”, esto es, narra una revelación que se le ofreció en el enunciado (por oposición a lo que sucedía en “El comedor oscuro”, en donde narraba una situación pasada cuyo

dor cazado”: el estafador se presenta como una persona sumamente estúpida que cree tener “estampitas” en lugar de billetes (es decir, que desconoce el “valor de cambio” del supuesto dinero que lleva consigo) y quiere venderlas para conseguir “dinero”. El estafado lo es en la medida en que intenta estafar al estafador, aprovechándose de la estupidez del prójimo para conseguir un cambio ventajoso. Finalmente, el maletín ha sido sometido a algún método de falsificación y el estafado pierde su dinero. Lo importante de este proceder es que el estafado queda totalmente desamparado porque ha caído en su propia trampa: lo han estafado en su propia estafa, y, por lo tanto, no puede apelar a la restauración de una honestidad que nunca ha existido. Salvando las distancias, este es el proceder del *yo* felisbertiano cuando hace uso de sus “poses”: la pose solo engaña al que, a su vez, está fingiendo un papel que no sabe manejar: el de “espectador entendido”, normalmente. Si el intérprete percibe esta impostura en el espectador, puede valerse de una máscara histriónica y lo suficientemente ambigua como para que el espectador, que está en la misma situación de fingimiento, no se aventure a indagar demasiado, por miedo a quedar él mismo al descubierto en su precariedad. De nuevo podemos rastrear este juego de la estafa en el cine cómico clásico: Charlot es frecuentemente un estafador; en el caso concreto del “espectáculo fraudulento” vale la pena recordar la secuencia de *Tiempos modernos* en la que improvisa la letra de una canción que es incapaz de memorizar (en realidad, realiza un número cómico basado en una narración mímica apoyada en un pastiche lingüístico). Más explícitos son los frecuentes casos de intrusismo profesional de Groucho Marx en muchas de sus películas. En *Un día en las carreras*, por ejemplo, su personaje se hace pasar por un médico y mantiene esta impostura durante toda la película apoyándose en la ineptitud de los médicos “verdaderos”.

- 7 “El significado probable dependerá, en todo caso de la *colocación* de los fragmentos y del orden que las escenas o elementos narrados guardan entre sí. Imperio de la metonimia generalizada y desjerarquizante. Narrativa que apuesta al cambio de jerarquías: los detalles inesenciales se valorizan y la literatura de la combinación desprestigiada pretende *colocarse* así en el concierto de la ‘gran’ literatura” (Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993, pág. 108).

sentido no se le revelaba hasta que la espejaba sobre su propia voz en la enunciación), sería lícito que el *yo* narrase desde su punto de vista y, por lo tanto, produjese de manera natural esta paradoja del “observado observador”, si no fuera porque el *yo* hace uso de esta posición paradójica que tiene en el relato con unos fines un tanto maliciosos.⁸ De nuevo, la completa falta de empatía felisbertiana fuerza al “otro” a adaptarse a la imagen del *yo*. Si esta violencia egocéntrica se ejerce, además, desde la posición fuerte de la inversión paradójica de roles, la actitud del narrador comienza a resultar abusiva, incluso para el lector, que debe aceptar la verdad del narrador aun a sabiendas del profundo sesgo egoísta que comporta y del forzado mutismo del resto de los personajes del cuento. La parodia del teatro como un escenario bélico en el que el pianista es el “oficial” de un ejército de colaboradores y amigos que se enfrenta desde detrás del telón (oculto, a traición) al ejército enemigo constituido por el público actúa en esta dirección. Al tiempo que ridiculiza la pose del propio *yo* ante el lector, fomentando una compasión risueña, no deja de enfrentar al lector con el público del teatro en un movimiento poco decoroso, pues, al fin y al cabo, el lector ocupa en la enunciación del cuento una posición análoga a la del público en el enunciado. La voluntad de suplantación del *yo* de la manifestación se extiende así hasta los límites del texto, intentando ocupar la posición inalienable del lector. Por su parte, el lector no puede más que observar este intento desmesurado y exento de toda posibilidad de

8 Francisco Lasarte habla de un “narrador taimado” en los relatos de la tercera época: “[...] no hay, pues, un intento deliberado de engañar al lector, aunque sí se le ocultan ciertos hechos y se le niega a menudo la interpretación que ellos requieren. El lector se ve obligado en este caso a derivar su propia interpretación del texto, la que sobrepasa o contradice las declaraciones del narrador respecto a sí mismo y a la situación inmediata. El uso de un narrador taimado es un recurso narrativo fundamental en la prosa de Felisberto [...]” (*Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981, pág. 28).

realización con compasión pero también con cierta inquietud. Finalmente, el narrador, imponiéndose sobre el delirio del *yo*, pone en abismo esta estrategia invasiva y, a través del humorismo, desarticula toda pretensión excesiva del *yo*, al tiempo que lo protege del linchamiento moral que el “otro” podría haberle infligido al percatarse de su delirio de apropiación del espacio narrativo.

Esta *mise en abîme* ejercida por el narrador se ejecuta en dos movimientos: la introducción de un personaje arbitrario (y, en este sentido, imparcial) entre el pianista y el público (y, por analogía, entre el *yo* de la enunciación y el lector) bajo la figura de un gato negro que entra en el escenario de manera imprevista y la irrupción de una voz ajena al *yo*, en estilo directo, que cierra el relato y deshace bruscamente el egocentrismo exacerbado que se había apropiado de la manifestación. Ambos son recursos humorísticos de distensión, de modo que el narrador felisbertiano salva a su *yo* de una caída en el ridículo propiciada por una exacerbación del juego del propio *yo*: se podría decir que el *yo* acaba por tomarse su juego “demasiado en serio”, desvirtuando su carácter lúdico, y el narrador actúa *ex machina* para restablecer el orden lúdico de la manifestación.

La introducción del gato como elemento no previsto produce una grieta en la estructura de la narración en lo que esta tiene de premeditado: por una parte, el *yo* del enunciado ha previsto todo el desarrollo del espectáculo de acuerdo a la ejecución de su “pose”, que conlleva un dominio total de las circunstancias del espacio escénico. La intromisión del gato violenta este control. Por otro lado, la narración se desvía bruscamente de la traza expectativa que, a esta altura del relato, el lector se ha forjado, obligándolo a dejar de prestar atención a la preocupación sobre la pose y la

interpretación del *yo* y focalizando su interés en un elemento nuevo y misterioso:

Todo ocurría sin novedad hasta que llegué a una “Cajita de Música”. Yo había corrido la silla un poco hacia los agudos para estar más cómodo; y las primeras notas empezaron a caer como gotas al principio de una lluvia. Estaba seguro de que aquella pieza no iba más mal que las anteriores. Pero de pronto sentí en la sala murmullos y hasta creí haber oído risas. Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis medios y a entorpecerlos. También creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario. Cuando pude echar una mirada fugaz me encontré con que realmente había una sombra; pero estaba quieta. Seguí tocando y seguían en la sala los murmullos. Aunque no miraba, ahora veía que la sombra hacía movimientos. No iba a pensar en nada monstruoso; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma. En un pasaje relativamente fácil vi que la sombra movía un largo brazo. Entonces miré y ya no estaba más. Volví a mirar en seguida y vi un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. Me di cuenta de que el gato se estaba lavando la cara. ¿Qué haría con él? ¿Lo llevaría para adentro? Me pareció ridículo. Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones. Yo me inclinaba y sonreía. Me senté y se me ocurrió acariciarlo. (Ibíd., II, 130-131)

Obsérvese que la presentación del gato negro se debate de manera cómica entre la proposición de un absurdo elemento gótico en el seno de un cuento que no le puede dar cabida y la negación evidente de esta proposición: el “gato negro”, que, en última instancia, podría remitir al lector al relato de Poe,⁹ constituye una figura oscilante entre el espectro gótico (“la

9 Es notable que, en “El gato negro” de Poe, el gato realiza una función en ciertos aspectos similar a la de este gato negro de Felisberto, en el sentido en el que desmascara a un farsante que está abusando de la confianza que tiene sobre sus propios medios: el asesino del cuento de Poe ha emparedado el cadáver de su mujer en el sótano de su casa y está tan seguro de la perfección de su engaño (de su “pose”) que

sombra”) y la travesura afectuosa (“el gato me rozaba los pantalones”). Y, además, el narrador visibiliza de manera explícita el conflicto provocado por esta oscilación y el desencuentro frontal entre la “proposición gótica” y la lógica interna de la ficción narrada, ya que “[n]o iba a pensar en nada monstruoso; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma”. Esta negación a aceptar “lo monstruoso” se hace extensible al lector en el plano de la enunciación. No obstante, la manifestación se reconfigura rápidamente para poder aceptar al gato negro dentro de unas expectativas que satisfagan tanto la lógica previamente establecida en el relato como la lógica simbólica de la figura del gato negro. Dicho de otro modo, se intenta que el gato se pueda erigir en una figura del terror o, cuando menos, del miedo, sin tener que recurrir al absurdo del terror gótico:

Después pensé en algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: “Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución.” Entonces me decidí a arriesgarme y a hacer locuras. El gato no saltó; pero yo terminé la pieza y con ella la primera parte del concierto. En medio de los aplausos miré todo el escenario; pero el gato no estaba. (Ibíd., II, 131)

Ante la amenaza que se le presenta, el *yo* reacciona de dos maneras, una explícita y otra tácita. Explícitamente, aprovecha la irrupción del hecho azaroso para poder declinar la culpa que siente ante su actitud fraudu-

invita a la policía a bajar hasta allí. Pero un hecho no previsto desenmascara el crimen: el gato de la víctima se había colado en el nicho mientras el asesino lo cubría, y los maullidos revelan el escondite a los policías, que, por lo demás, no habrían bajado hasta el sótano si no hubiera sido por la insistencia exhibicionista y el exceso de confianza en sí mismo del protagonista. De nuevo, ahora bajo las coordenadas del crimen gótico, la estructura del relato se reduce al desenmascaramiento de un estafador “que se cree más listo de lo que en realidad es”.

lenta sobre la figura del gato (“[s]i el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución”). Pero, con una actitud más tácita, de la que apenas él mismo se da cuenta, el *yo* aprovecha al gato para deshacerse de su cuerpo, atenazado por la auto-imposición de la “pose”, para deslizarse sobre el del gato, que comienza entonces a erigirse como un cuerpo-otro y posibilita la fuga del *yo*, al igual que la estatua o la mujer de “Nadie encendía las lámparas” y el resto de los casos que ya hemos analizado. Por eso el *yo* comienza a asimilar la actitud del gato (los “zarpazos”) y acaba librándose de su propio fraude al “decidirse a arriesgarse y a hacer locuras”.

El segundo movimiento de la estrategia de revocación de la invasión del espacio narrativo por parte del *yo* a la que antes aludíamos, junto a la de la introducción del gato, es el que se lleva a cabo mediante la irrupción de una voz ajena al *yo* que lo destrona definitivamente y lo reubica en su justo lugar: “Todo terminó muy bien y me pidieron dos piezas fuera del programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí que una muchacha decía: ‘Cajita de Música, es él.’”» (Ibíd. pág. 132)

La voz de la muchacha, que retoma la figura del gato, se establece como una nueva forma de lo lúdico en su calidad de “no serio”: aúna el componente prestigioso de la música con el cómico del gato, por medio del motivo de la “Cajita de Música” que, semánticamente, es el lugar perfecto para hacer converger lo serio y lo lúdico.

Estas dos intervenciones “intempestivas” rehabilitan lo lúdico en la manifestación, pues la obsesión fraudulenta del *yo* había desvirtuado su inicial premisa lúdica cuando, intentando tiranizar al resto de los elementos de la manifestación, estaba a punto de desgraciar su propia figura en un canibalismo paranoico: en su ansia por cubrirlo todo para evitar el desplome de su “pose”, el *yo* acabaría por haberse quedado solo en el espacio

narrativo, por lo que su existencia se volvería ridícula; estaría escondiendo algo de alguien, pero a duras penas se podría discernir qué algo o qué alguien quedaría en un espacio saturado por el *yo*. El observado observador no tendría a nadie a quien observar ni a nadie que lo observase a él. De hecho, la espiral narcisista comienza a formarse desde el momento mismo en el que el *yo* comienza a ensayar su “pose”:

Empecé a entrar [en el escenario, hacia el piano] lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos. Algunas veces pude sorprenderme descuidado; pero aun cuando llevaba el cuerpo flojo y quería ser natural, experimentaba distintas maneras de andar: movía las caderas como un torero, o iba duro como si llevara una bandeja cargada, o me inclinaba hacia los lados como un boxeador. (Ibíd., II, 126)¹⁰

El *yo* incurre, por tanto, en un delirio interpretativo cuando, en su intento por subvertir su posición de observado por la de observador en la manifestación, acaba por vincular la interpretación de toda la realidad del relato a la auto-comprensión de sí mismo. El narrador, para salvar al *yo* del ahogamiento al que se vería sometido en un espacio narrativo saturado de sí mismo, lo expone a una situación que excede su margen de control, pero de la que el *yo* es capaz de hacerse cargo, a condición de abandonar, por lo menos en parte, la focalización sobre su propia impostura. El gato negro “golpea” al *yo* fuera de sí por unos instantes, y el *yo* es capaz de reencontrarse en los otros; es capaz de verse a sí mismo visto por los

10 Obsérvese cómo en este párrafo se conjugan elementos enajenantes que ya hemos visto en otros casos: la sustitución del individuo por su pronombre, el conflicto entre voluntad del *yo* y voluntad del cuerpo o la incompreensión del *yo* hacia sí mismo.

otros. Ya no tiene que suponer “con bastante fuerza la presencia del público”, porque el público ya está frente a él. En el fondo, el proceso por el que pasa el *yo* desde su convencimiento de que no está preparado para actuar ante un público y su decisión de engañar a ese público por medio de una especulación voluntaria y maliciosa, hasta el delirio al que le conduce esa especulación exacerbada y la ruptura de ese delirio por la intromisión de un elemento no controlado, puede entenderse como una forma un tanto velada de la experiencia del sueño: paso del estado de vigilia al de sueño, que acaba por desvincularse totalmente del estado de vigilia (de la “realidad” anterior al sueño) y posterior restitución de la realidad de la vigilia al despertar, que reubica el sueño recordado dentro del contexto de esa realidad (como recuerdo y, normalmente, como interpretación: el sueño pasa de ser una realidad absoluta para el soñante a ser parte de una realidad más amplia y más compleja para el despierto). Desde este punto de vista, podemos comenzar a atisbar una relación entre la concepción felisbertiana del mundo especular/espectacular y el sueño de caballo de “La mujer parecida a mí”. Pero antes de abordar definitivamente una interpretación de ese cuento en la clave del *imago mundi* espectacular, debemos analizar otro elemento relacionado con el sueño y el delirio, pero que funciona de manera distinta y, sobre todo, está inscrito en otro nivel de lo real. Se trata de lo fantástico.

5.3. Narración fantástica y manifestación crítica

“Lo fantástico” es un término lo suficientemente ambiguo y que, a su vez, denota una realidad también suficientemente ambigua como para que ambos, el término y su referente, requieran una explicación teórica previa. Lo que haremos a continuación será especificar, de la manera más clara en que podamos hacerlo, a qué nos referimos cuando hablamos de “lo

fantástico”: qué significa para nosotros, en este contexto, este término y qué relación tiene ese significado con lo real. En pocas palabras, como no podía ser de otra manera dentro de los márgenes teóricos de este estudio, entendemos que “lo fantástico” significa un conflicto entre dos entidades del discurso que no pueden alternar en ese discurso y, sin embargo, alternan. Un discurso fantástico, entendido de esta manera, funcionaría como signo de un referente real sobre el cual el sujeto intérprete no puede conciliar su visión epistemológica y su visión ontológica. Un sujeto elabora un discurso fantástico para envolver de significación un hecho que *sabe* que no puede ocurrir (el “saber” del sujeto se formula como la aplicación heurística de un conocimiento que se ha ido formando a partir de constataciones empíricas y redundantes, o bien por aceptación de criterios impuestos por una autoridad reconocida como tal) pero que *siente* que está sucediendo (el “sentir” del sujeto obedece a la aportación inmediata de datos por parte de sus sistemas sensitivos y al convencimiento del sujeto de que esos datos son fiables, independientemente de que se ajusten a la norma observada en experiencias anteriores, de que violenten esa norma o de que propicien la generación de otra nueva). Por lo tanto, tenemos dos campos de enfrentamiento posibles entre el “saber” y el “sentir” del sujeto. En primer lugar, el “saber” se proyecta desde el sujeto hacia el mundo: se aplica una norma interiorizada a un fenómeno que proviene del exterior. El “sentir”, por el contrario, se realiza como un movimiento de interiorización de un elemento externo hacia el sujeto. En segundo lugar, y derivado de este primer aspecto, está el de la relación con las categorías *a priori* del espacio y el tiempo: el “saber”, como sistema normativo del sujeto generado a partir de la abstracción de lo común a diversas experiencias concretas pasadas, no está presente en un acontecimiento determina-

do; está fuera del tiempo y del espacio, pero contribuye a la interpretación de los hechos percibidos en un tiempo y un espacio concretos, porque puede asimilar estos hechos presentes a los modelos abstraídos de una serie de hechos similares experimentados anteriormente. El “sentir”, por su parte, no obedece a ninguna sistematización de la experiencia, sino que es la experiencia misma: es el procedimiento de interacción del sujeto y su realidad por el cual el sujeto aprehende algo de la realidad a través de los síntomas que la realidad produce. Esto quiere decir que todo “sentir” es único e irrepetible para el sujeto, independientemente de que el fenómeno de lo real que provoca este “sentir” sea extremadamente similar a otros que el sujeto ya haya experimentado. El “sentir” es la experimentación inmediata de los síntomas de la realidad; el “saber” es la ordenación mediata de los rasgos comunes de series de síntomas de la realidad percibidos a lo largo de la existencia.

Sin embargo, el “saber” y el “sentir” no funcionan de manera independiente para el sujeto. Se espera que el “saber” pueda adscribir, con mayor o menor dificultad, todo “sentir” a una sistematización de “sentires” previos. Si bien existe una retroalimentación de este proceso, que supone la posibilidad de que los sistemas de saber o conocimiento puedan ser modificados para permitir la adscripción de un síntoma de lo real hasta cierto punto anómalo o inédito, o incluso la posibilidad de generar un sistema de conocimiento nuevo a partir de ese síntoma anómalo, el sistema de conocimientos de un sujeto formado no permite la entrada de un síntoma de lo real que no se adecue en absoluto a ninguna de las posibilidades de interpretación provistas por ese sistema. Si un sujeto con un sistema de conocimientos formado (y, en este sentido, prácticamente cerrado a nuevas sistematizaciones) se enfrenta a una experiencia de lo real que excede las po-

sibilidades de interpretación de su sistema, se produce en él lo que podríamos denominar un “choque fantástico”: el sujeto se ve obligado a suspender uno de sus dos vínculos con la realidad, ya sea este el cognoscitivo (cuya autorreflexión es la epistemología) o el sensitivo (de cuya reflexión mediatizada por el conocimiento parte la ontología). Si suspende el vínculo sensitivo, lo que hace en realidad es suspender la confianza en sus sentidos y negar que lo que ha sentido realmente ha sucedido, o bien que ha sucedido algo de lo que no se han percibido los síntomas suficientes como para poder adscribirlo a un esquema cognoscitivo. Si lo que el sujeto suspende es su vínculo cognoscitivo con la realidad, entonces aceptará el síntoma percibido como verdadero y suficiente y, dado que su sistema cognitivo es también verdadero y suficiente pero no puede sistematizar el síntoma percibido, supondrá que el síntoma indica un hecho excepcional, innegable pero inexplicable. De esta aceptación y del asombro que suscita en el sujeto surge el sentimiento de lo fantástico, como una percepción que solo puede ser tenida por válida por un sujeto cuando suspende su sistema cognitivo; sistema en cuya veracidad, por lo demás, no ha dejado de confiar.¹¹

11 Nótese que en el sentimiento fantástico, el sujeto suspende su sistema cognitivo para evitar el “choque fantástico” por la sola razón de que considera que su sistema cognitivo está completamente formado y es veraz. Por eso lo fantástico se formula desde la excepción y el asombro. En este estado de cosas, lo “mágico” se podría considerar como la reacción a lo desconocido por parte de un sujeto que no considerase su sistema cognoscitivo como formado y cerrado, sino como abierto y en formación. La característica principal de un sistema cognoscitivo mágico sería que no observa una vinculación tan estrecha con el sistema sensitivo, por lo que tiende a una abstracción menor y a una proliferación de normas *ad hoc* para cada nuevo suceso. Esto provoca que el sujeto no se asombre de los síntomas anómalos, pero al mismo tiempo disuelve las categorías apriorísticas, con lo que el sujeto se vería en dificultades para, por ejemplo, establecer series causales deductivas: cada evento podría aceptarse como espontáneo o como efecto de otro (a través de una causalidad de la superstición), pero la disolución de los esquemas cognitivos normativos evitaría series relacionales complejas, porque le resultarían impertinentes. La ficción detectivesca, en la línea de

Varias son las aproximaciones teóricas que, de diferentes maneras, vienen a coincidir en esta apreciación de lo fantástico. En términos generales, la mayoría se pueden vincular con la explicación de Freud sobre lo siniestro, pero muchas trascienden el marco conceptual del psicoanálisis, en ocasiones bastante estrecho y basado en aseveraciones no siempre bien fundadas, abandonan toda aspiración clínica y optan por aplicar el análisis a las manifestaciones literarias, como formulaciones anómalas de los discursos lingüísticos. En la introducción metodológica a su libro *Margen de ficción*, Roberto Echavarren apunta ciertas ideas concomitantes con las que acabamos de exponer. Por ejemplo, es clarificadora la explicación del fenómeno literario como una anulación del principio de oposición entre las personas del sujeto (“yo” y “tú”) y la del no-sujeto, o “no-persona” (“él”), de acuerdo al sistema opositivo clásico de Benveniste. La manifestación literaria se caracteriza como un discurso opuesto al discurso “normal” por cuanto subjetiva al “él”, en virtud de un desdoblamiento de las categorías esenciales en las que se enmarca el mensaje comunicativo según Bühler: emisor, receptor y referente:

Para [Kate] Hamburger, el rasgo fundamental del relato es el uso de la tercera persona: el personaje es alguien designado como *él*. [...] Lo decisivo, para Hamburger, es el gesto que desdobra al autor (primera persona) del personaje (tercera persona), o a la subjetividad de la impersonalidad. Es imposible –inverosímil– habitar el interior, la sub-

los relatos de Auguste Dupin de Poe o de Sherlock Holmes de Doyle, sería en este sentido diametralmente opuesta a la ficción fantástica: en este tipo de narraciones todo aporte sensitivo, por muy extraordinario que sea, acaba por encontrar cabida en un sistema cognoscitivo muy convencional. Es precisamente por esto que tanto los sucesos fantásticos de los relatos de Hoffmann, por poner un ejemplo, como las deducciones imposibles de Holmes resultan igualmente inverosímiles más allá del pacto de ficción. Es destacable la posición ambigua que Poe profesa en este punto y, quizás por ello, la manera de enunciar lo fantástico en su narrativa sea la que haya prevalecido, a grandes rasgos, hasta nuestros días.

jetividad, de un ausente (*él*); pero la convención literaria consistiría en esta atribución, marcando el desdoblamiento, con respecto al vértice emisor, entre el sujeto de la enunciación (autor) y el sujeto del enunciado (personaje designado como *él*)¹²

y, más adelante:

En cuanto al segundo factor de la trinidad de Bühler, las cosas u objetos y relaciones entre objetos a que alude el mensaje, en el caso de la literatura se desdobra o descontextualiza. El mensaje sigue siendo referencial, pero puede relacionarse con tantos contextos como lectores tenga la obra [...]

[...] El tercer factor del triángulo de Bühler –el receptor– resulta, en términos literarios, un ausente. Su ausencia lo vuelve virtualmente universal. Hay, por cierto, un receptor interno al texto: puede ser la persona a quien la obra está dedicada, o puede ser un personaje dentro de la ficción. Pero el receptor empírico es algo diferente: es una variable, un factor abstracto de comunicación, en vez de un polo concreto o efectivo.¹³

Echavarren relaciona este desdoblamiento de las instancias comunicativas en que se basa la manifestación literaria con la sublimación artística de la escisión del *yo* provocada por el conflicto entre su deseo y la constatación de su imposibilidad en la realidad:

La renegación [“dispositivo a través del cual el *yo* se pone al servicio del *ello* y en contra de la realidad” (ibíd. *supra*)], y el desgarrón concomitante del *yo*, sostienen un comportamiento ambiguo, por no decir contradictorio. Ante un ilusionista, apunta Mannoni, el público es incrédulo pero exige que la ilusión sea perfecta; en nuestra vida diaria

12 Roberto ECHAVARREN, *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1992, págs. 12-13. Las referencias a Kate Hamburger parten de *Logik der Dichtung*, Staffhorst, Albrecht, 1972; Stuttgart, Klett-Kotta, 1977 (trad. al inglés: *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973).

13 Ibíd., pág. 14.

creemos y no creemos en algunas cosas como el horóscopo, la adivinación del porvenir; ¿cree el soñador en su sueño mientras sueña? Si los antropólogos hablan con frecuencia de las “creencias de antaño” en las comunidades estudiadas, esta expresión, piensa Mannoni, significa una creencia actual a medias, que fue siempre referida a “antaño” como un modo de negarla sin rechazarla. Si *La interpretación de los sueños* trae al tapete el hecho de que “cualquier cosa puede representar cualquier otra” defender la arbitrariedad del signo (determinando correspondencias convencionales, inequívocas, entre significante y significado) constituye un intento de controlar al menos ciertas áreas del discurso reservadas a la denotación o a la univocidad. La necesidad, por un lado, de protegerse contra la motivación plurívoca del signo, y la urgencia, por otro, de investigarla, trazaron zonas de discurso, no-literatura y literatura; zona de arbitrariedad y zona de motivación; a esta última podría llamársela *escenario otro*.¹⁴

Una vez que se ha entendido el fenómeno literario como un desdoblamiento anómalo de las instancias discursivas que permite al sujeto compatibilizar deseo (“fantasía”) y realidad, distribuyéndolas en planos de sentido diferentes y bien delimitados, por medio de una “suspensión del descreimiento” (*willing suspension of disbelief*, según la expresión de Coleridge), lo fantástico se explica como un desmantelamiento de esta separación de planos:

El texto instituye un margen que mantiene a la creencia “separada” de la realidad. La escritura/lectura se abandona a la creencia negada, ignorada o mal entendida; no la glorifica; se limita a experimentarla bajo un desdoblamiento crítico, gracias al cual el discurso deja de estar vinculado a la defensa de intereses dentro de una estrategia de sobrevivencia. Puede, sí, reproducir los juegos del habla y los conflictos de in-

14 Ibid., pág. 19. Las referencias a Octave Mannoni parten de *Clefs pour l'imaginaire, l'autre scène*, París, Editions du Seuil, 1969 (trad. al español: *La otra escena, claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973).

terés, pero los desmonta o desmantela. “El paradigma de todo texto consiste en una figura (o sistema de figuras) y su desconstrucción”.

Lo fantástico, según Mannoni, sería “la otra vertiente” del problema de la creencia: “La mayor locura se explica sin duda en virtud de una cierta manera de haber perdido esa otra escena, y lo fantástico no es otra cosa que la disolución de la fantasía”, la irrupción de lo fantástico como una imposición pesadillesca, alucinatoria, sin escape, en el terreno de lo real. Ya Freud había situado la cuestión en términos equivalentes: “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”. En el escenario de la fantasía se sostiene, oscilante, una creencia: según la expectativa lo imposible parece posible, la negación queda en suspenso. Pero el suceso fantástico rompe el equilibrio de modo que escenario y realidad tienden a coincidir con efecto angustioso. El otro escenario coincide con lo real y es o completamente negado o paradójicamente afirmado, causando un terror todavía mayor. Esta última alternativa generalmente se toma por suceso fantástico: la insoportable confirmación de lo irreal como real.

El suceso fantástico deshace la distinción, no sólo entre realidad y ficción, sino también entre signifiante y significado: de arbitrario, el signo pasa a ser completamente motivado, o bien –según Freud– “un símbolo asume el lugar, la importancia, de lo simbolizado”.¹⁵

No obstante, frente a la generalización que supone definir el suceso fantástico como “la insoportable confirmación de lo irreal como real”, podemos observar que, de manera más o menos explícita, la casuística desplegada por Echavarren tiende siempre a asimilar “lo insoportable” con “el terror” y esta asimilación no parece del todo lícita, por lo menos en términos privativos. La colisión entre “lo real” y “el escenario otro” o “lo fantástico” implica siempre “lo insoportable”, en el sentido en que provo-

15 Ibid., pág. 22. Las citas de Mannoni están extraídas de la traducción al español de la ed. cit. en la nota anterior. Las de Sigmund Freud, de “Lo siniestro” en *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

ca un colapso de las estructuras cognoscitivas del sujeto que experimenta esta colisión (las estructuras “pierden su soporte” y se derrumban, esto es, dejan de ser funcionales). Pero este colapso puede ser sentido por el sujeto de diferentes maneras. La más común, especialmente en las manifestaciones literarias, es en efecto la del terror o, al menos, la de lo siniestro, tal y como lo entiende Freud (aquello que está desposeído de su carga habitual de familiaridad para el sujeto). Pero existe otra manera en que el sujeto aprehende este colapso, tan frecuente como la anterior, que es la de lo humorístico-absurdo.

En realidad, cualquier forma de colapso de las normas del conocimiento se enuncia como un absurdo. Es lo que en inglés se denomina *non-sense*, es decir, “sin-sentido”, aunque, de acuerdo a nuestra terminología, sería un “sin-significado”, una ruptura entre la biunivocidad de las dos caras del signo.

Según nuestra terminología *ad hoc*, por lo tanto, lo absurdo y lo fantástico vendrían a referir el mismo proceso de ruptura inesperada (y, hasta cierto punto, intolerable) entre el significante de una manifestación de sentido y su significado, para un sujeto de la enunciación (un lector/espectador); o bien entre la percepción de un suceso y su sistematización cognitiva, para un sujeto del enunciado (un sujeto de “lo real”, un sujeto en el mundo). Por supuesto, lo que aquí nos interesa es el primero de los dos tipos, la ruptura que se ofrece en una manifestación literaria, en un *imago mundi* mediato para el sujeto a través del discurso ficticio (declaradamente falso) de otro sujeto (el autor).

Debemos entender, pues, cuál es la relación de lo fantástico con lo humorístico, sobre todo porque, en el caso particular de Felisberto, el colapso de las estructuras de sentido del relato suele ofrecerse bajo esta clave,

que, por lo demás, no es excluyente de la del “terror”.¹⁶ Echavarren es perfectamente consciente de esto cuando aplica su teoría de lo fantástico a la obra de Felisberto, en su monografía sobre el uruguayo. Para ello, se vale de las construcciones teóricas de Macedonio Fernández acerca de la naturaleza del arte:

Para Macedonio Fernández el arte es una cuestión de técnicas, diferentes en su procedimiento pero coincidentes en su finalidad: provocar una conmoción en la conciencia, a través de la cual ésta salga de la ilusión de poseer una identidad y emerja como sujeto dividido. Las dos técnicas son lo que él llama “belarte de Ilógica”, y también “chiste conceptual”, y “Novelística” o ficción narrativa. Para Macedonio no hay otro suceso para que el hombre aprehenda su condición (de hablante) sino el que provocan estas técnicas textuales. Es posible, entonces, acercar el suceso fantástico a su noción de suceso propiamente dicho, o suceso artístico. Vale la pena llevar a cabo este acercamiento: nos muestra que de lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso, es decir, que la apertura al sinsentido del chiste no es radicalmente diferente, en su efecto de conmoción concienical, que la apertura angustiosa del suceso fantástico.

El ejemplo de chiste conceptual por excelencia que da Macedonio es el siguiente: “Eran tantos los que faltaban que si falta uno más, no cabe”. A través de este chiste, el sujeto advertiría que su propia coherencia le viene de las leyes lógicas del discurso. El ejemplo de “belarte de Novelística” sería el Quijote, personaje de ficción, que lee o discute el Quijote de Cervantes o el de Avellaneda. A través de este juego de reenvíos entre ficción y realidad el lector advertiría lo ilusorio de su propia identidad personal. Al acercar la conmoción concienical del

16 La validez de esta aseveración es fácilmente comprobable en los subgéneros temáticos de la literatura de consumo (la *pulp fiction*) y el cine de Hollywood: normalmente, las novelas y películas “de terror” no pueden –ni quieren– despegarse de un halo de autoparodia que hace más llevadera para el lector/espectador la aceptación del absurdo que allí se plantea y que, en ocasiones, es hilarante incluso sin proponérselo.

chiste a la que produce el suceso fantástico, resulta más fácil entender por qué las sorpresas que recibe Horacio en *Las Hortensias* le provocan una conmoción que a veces es interpretada por él como una broma y otras como un suceso fantástico, que lo aterroriza. También es más fácil entender por qué ciertos textos, además de los de Hernández, los de Bioy Casares, por ejemplo, combinan efectos chistosos y fantásticos.¹⁷

Si, tal y como lo entiende Echavarren, lo fantástico es, sencillamente, el colapso de la fantasía, es decir, la apertura de un espacio de indeterminación entre realidad y ficción, entonces parece un tanto inconsistente la diferencia entre “lo fantástico” y “lo chistoso”. Lo que sucede es que Echavarren no consigue liberarse totalmente de la ambigüedad que la Historia de la Literatura ha ido alimentando desde finales del XVIII entre “lo fantástico” y “lo gótico”. La literatura gótica de los siglos XVIII y XIX supone, indudablemente, un exponente fuera de lo común de la irrupción de formulaciones fantásticas en un ambiente estrictamente cartesiano y, más adelante, positivista. Lo siniestro oscurece las “luces del siglo” preconizando la insuficiencia de los métodos científicos y tecnológicos para el encuentro del hombre consigo mismo, precisamente a través de la tergiversación de esos propios métodos: la literatura de Hoffmann y sus coetáneos se apoya en muchas ocasiones en explicaciones pseudocientíficas o, sencillamente, en supersticiones y mitos firmemente arraigados en una conciencia colectiva que intenta convencerse a sí misma de la superación de estas “creencias de antaño”, tal y como lo explicaba Echavarren siguiendo a Mannoni. Este conflicto silenciado entre lo que se pretende su-

17 Roberto ECHAVARREN, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981, pág. 26. Las obras de Macedonio Fernández referidas en “cónfer” en dos notas son “Para una teoría de la humorística” en *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1974 (no se indica paginación) y “Para una teoría de la novela”, *ibíd.*, págs. 257-258.

perado y no lo está, por una parte, y un cierto fingimiento de seguridad en los avances científicos y tecnológicos en los que no siempre se deposita tanta confianza como oficialmente se expresa, conducirán, en última instancia, a la filosofía de la sospecha; sospecha que será confirmada por el advenimiento de la Primera Guerra Mundial.¹⁸ Es tanta la importancia, pues, de “lo gótico” o, en términos más generales, de “lo siniestro” en la historia de lo fantástico, que ambos elementos tienden a asimilarse.

Pero lo siniestro es una forma de irrupción de lo extraordinario, de la misma manera en que lo son el humor o lo mágico. Todas son formas de lo fantástico siempre y cuando fuercen el colapso de la fantasía, es decir, siempre y cuando se introduzcan en un espacio de ficción que no les da cabida.¹⁹ Convendría, entonces, hablar de relato fantástico siempre y

18 De nuevo Poe adelanta una visión de las cosas para el siglo XX. El relato detectivesco, del que habitualmente se le considera el creador, supone que lo extraordinario ya no es el suceso sobrenatural opuesto a los designios de la razón sino, al contrario, los “prodigios” de la razón son los que resultan sorprendentes y extraños. De la misma manera, el relato policial traslada la preocupación por lo inhumano del ser humano hacia unas coordenadas más patentes: frente a las criaturas no-humanas que funcionaban como índices metafóricos de la animalidad del hombre (licántropos, vampiros y demonios) o, incluso, la duplicidad compleja del Doctor Jeckyll y Mr. Hyde en el relato de Stevenson, lo inhumano se encarna ahora en la figura del asesino, que funciona a un nivel plenamente actancial y que, además, no sufre ningún tipo de transformación sobrenatural que lo conduzca a comportarse en contra de su “humanidad”. Lo inhumano en el relato policial es más crudo porque no descarga al sujeto de su responsabilidad en ningún momento. La novela negra llevará este procedimiento hasta su máximo cinismo, proponiendo situaciones en las que el asesino, plenamente responsable de su acción, no se molesta en justificarla e, incluso, sale impune o victorioso, mientras que el “héroe” (anti-héroe, en realidad) del relato provoca indirectamente un daño mayor al empeñarse en restablecer un código de justicia en el que solo él sigue depositando su confianza.

Toda esta trayectoria de los géneros temáticos narrativos en medio siglo señala que, tras la utopía científico-tecnológica de la razón autosuficiente, las formas de pensamiento irracional se imponen, en realidad, no tanto como ataques a la razón, sino como defensa ante la sinrazón.

19 El caso de lo mágico es bastante problemático porque se ofrece a través de un devenir histórico muy particular. El hecho de que, históricamente, el cuento de hadas sea aceptado aun cuando se rechacen todos sus postulados de verdad y comparta espacio con narraciones realistas en las que, por lo menos, algunos de sus postulados más

cuando se produzca un margen de indeterminación que imposibilite su adscripción a un estatuto de verdad estático, y precisar, en todo caso, entre qué dos polos se mueve el estatuto de verdad en cada narración: uno será forzosamente realista y será siempre el polo violentado y el otro, el polo que provoca el colapso, podrá ser siniestro, mágico, humorístico o cualquier otro modo o combinación de modos de expresión que haga que lo que en la narración no pueda ser, de hecho sea.

En otras palabras, lo fantástico es un rasgo de la estructura de una narración literaria que determina su funcionamiento: el relato funciona, o bien por el mantenimiento de la fantasía (relato no fantástico) o bien por el colapso de la fantasía (relato fantástico). Lo siniestro, lo mágico o lo humorístico son categorías temáticas de la narración literaria (y de otras formas de expresión, artísticas o no, así como de formas de percepción). Nos encontramos, de nuevo, ante la dualidad de la manifestación de sentido: formas de la enunciación y formas del enunciado. Debemos, no obstante, tener en cuenta que esta dualidad no es una oposición binaria (uno y su opuesto) ni complementaria (uno y otro que forman un todo); se trata

generales son aceptados como verdaderos supone que existen dos necesidades estéticas diferentes en el proceso de generación de discursos ficticios: uno, el realista, que imita y *modifica* la realidad y otro, el mágico, que es totalmente irresponsable frente a la realidad. Dicho de otro modo, lo mágico, sin ser considerado como real, puede ser aceptado por sí mismo, de manera gratuita. Esto no sucede con lo siniestro o lo humorístico, que necesariamente encuentran su sentido en la oposición con lo real. Lo mágico puede funcionar como elemento fantástico siempre y cuando se inserte de forma conflictiva en lo real. En este sentido, los términos de real-maravilloso o de realismo mágico son un tanto equívocos, porque se refieren a unas narraciones que escapan a las tres posibilidades que observa la estética de lo fantástico: no son realistas (ni para el autor ni para el lector, probablemente sí para los personajes, pero el narrador adquiere siempre una posición irónica que visibiliza la desconfianza acerca de lo narrado), no son mágicas (hay, siempre, un extrañamiento del autor, del lector y del narrador que no se produce en el relato realista, porque es verosímil, ni en el mágico, que tiene que ser obligatoriamente inverosímil) pero tampoco son fantásticos, porque no hay una oposición entre realidad y magia que colapse la fantasía, sino que sencillamente ambas se integran en una poética de mundos posibles.

de una relación necesaria (si hay uno, tiene que haber el otro) e imbricada (elementos de uno vienen dados por el otro y viceversa). Esto quiere decir que cualquier cambio de la forma de la enunciación de una manifestación de sentido afectará a su forma de enunciado, y al revés. No es una relación de interdependencia, en el sentido en que un enunciado concreto no exige una enunciación particular, desechando el resto, ni una enunciación concreta exige un enunciado con preeminencia sobre los otros posibles. La relación es arbitraria en lo que a esto se refiere, pero cualquier cambio en uno de las dos formas provocará necesariamente cambios en la otra. La conjunción de los rasgos de “arbitrario” y “mutuamente necesario” que se formula como base común de la relación entre enunciado y enunciación es lo que aquí denominamos “imbricación”.²⁰ La imbricación supone un principio de indeterminación entre los elementos imbricados, de manera que los cambios que se producirán en el resto de los elementos al modificar uno de ellos son impredecibles: sabemos que un cambio intencionado provocará siempre cambios en los otros elementos, porque los rasgos de unos se solapan con los de los otros, pero no sabemos cómo se concretarán estos cambios, porque no conocemos, por lo menos con exactitud, qué rasgos de un elemento están introducidos por qué otro elemento.

En el caso que nos ocupa, por ejemplo, dada una narración fantástica sobre un asunto de tema siniestro, un cambio en el tema (la introducción

20 El *DRAE*, en su vigésima segunda edición, define “imbricar” como “disponer una serie de cosas iguales de manera que queden superpuestas parcialmente, como las escamas de los peces”. El símil de las escamas nos da una idea de dos características importante del concepto. En primer lugar, que las “cosas” que se disponen en la serie no son “iguales”, sino todas diferentes y todas muy semejantes entre sí; en segundo lugar, que parte de los rasgos de algunos de los elementos están dados por otros elementos: por un lado porque todos los elementos comparten algunos rasgos (por eso son semejantes o *parecen* iguales) y por otro porque todos los elementos están parcialmente solapados por otros.

de lo humorístico), modificará, evidentemente, la forma del enunciado del relato, que ya no será tanto siniestro como paródico, seleccionará probablemente otras anécdotas que no tenían cabida en el relato puramente siniestro, otros elementos léxicos, etc. pero, al mismo tiempo, modificará también la estructura: la sintaxis de la manifestación de sentido (es decir, la forma de la enunciación) se acomodará al nuevo léxico, a las nuevas anécdotas, para organizarlas de manera coherente. La narración seguirá siendo fantástica, pero su manera de colapsar la fantasía será diferente. El elemento “de choque”, en este ejemplo, pasará así de introducirse por medio del *terror* o la *angustia* a formularse como la *risa* acerca de lo terrorífico o angustioso. Del mismo modo, si modificamos la forma de la enunciación fantástica de ese relato, obtendremos otros cambios en la forma del enunciado. El material, entendido en un sentido abstracto como la unidad significativa a partir de la que se forman todas las manifestaciones posibles de una narración, permanecerá invariable: los personajes, sus posibilidades de acción (ejecutadas o no), el cronotopo, etc.

Para concluir esta digresión teórica y poder observar en qué medida será útil para el análisis de la narrativa felisbertiana, nos parece oportuno señalar la necesidad de un reajuste terminológico que, probablemente, tenga bastante que ver con la confusión que suscita entre la crítica la etiqueta de “lo fantástico”. Ciertamente, parece bastante incoherente denominar “fantástico” a aquello que se define como “el colapso de la fantasía”. En realidad, toda forma de ficción es siempre fantasiosa, por así decirlo; incluso cuando busca el colapso de la fantasía no lo hace tanto en el sentido de “destrucción de la fantasía” (que sería como buscar una forma de ficción que expresase la destrucción de la ficción), sino, más bien, en

el de “crítica de la fantasía” (o “crítica de la ficción en la ficción” y, por lo tanto, autocrítica y metaficción). Así, parece más conveniente evitar las ambigüedades que provoca el término “fantástico” y sustituirlo por otro más claro, como pudiese ser el de *ficción crítica*, que supondría una voluntad de veracidad interna basada en la autorreflexión distanciada del sujeto de lo ficticio, frente a las formas de ficción embebidas en sí mismas, “crédulas de sí mismas”, que podríamos englobar bajo la etiqueta de *ficción especulativa*, por cuanto no atienden a otro índice de veracidad que no sea el de su propia proyección sobre lo real.

Retomamos, pues, el análisis del ejercicio narrativo felisbertiano teniendo en cuenta ahora este modo de proceder frente a la inseguridad de su estatuto de verdad: la incorporación de un elemento crítico en la ficción. Ya sea el gato en “Mi primer concierto”, Arañita en “La habitación oscura”, el balcón y sus “secuaces” en “El balcón” o la mujer joven en “Nadie encendía las lámparas”; el elemento crítico se formula siempre como un “elemento de control” que apunta hacia fuera del espectro de posibilidades previstas por la ficción del *yo*. El elemento crítico funciona como un recordatorio de la falibilidad del sujeto respecto de su narración e introduce, bajo la forma del dismantelamiento de la ficción, un índice caótico: como “elemento de control”, asegura al sujeto de la narración que esta no se desvirtúe al ser supeditada a un control unívoco y egoísta de la voz enunciativa. Como estructura, la narración es todo control, todo previsión; el “elemento de control”, paradójicamente, ejerce su función contrastiva atentando contra ese control del *yo* sobre el relato y propiciando la entrada de la realidad como caos, es decir, como devenir imprevisible, innecesario y arbitrario que modifica los cimientos de la situación

“controlada” por el *yo* autoficcional. Es la liberación de este control autocrático del *yo* lo que permite a la narración abrirse a otros sujetos, en particular al lector.

Este elemento crítico que pone en tela de juicio la fidelidad de la narración no tanto en lo que ella cuenta como en la manera en la que se estructura pone, ciertamente, en peligro la estabilidad de la estructura misma y de su posibilidad de realización. Sin embargo, el sujeto vuelve a actuar aquí para reorganizar rápidamente la narración e incorporar el elemento crítico como parte integrante del sentido global de la manifestación. Resulta interesante observar cómo este proceso de absorción del elemento crítico a través de la atribución de sentido subjetiva puede entenderse como una aplicación literaria de la teoría de la interpretación de los símbolos en el sueño y en la ensoñación despierta que André Breton desarrolla en *Los vasos comunicantes*:

Parece que el deseo que, en su esencia, es el mismo, se apodera aquí y allá [en el sueño despierto y en el sueño dormido], al azar, de lo que puede ser útil a su satisfacción. Es puro juego del espíritu creer que el sueño despierto lo *crea*. Supongo, al contrario, que, a falta de lo que se encuentra, otra cosa le sería buena, tan verdad es que dispone de medios múltiples para expresarse. Se terminará por admitir, en efecto, que todo *hace imagen* y que el más mínimo objeto, al que no es asignado ningún papel simbólico particular, es susceptible de figurar no importa qué. El espíritu tiene una maravillosa prontitud para captar la más débil relación que puede existir entre dos objetos tomados al azar, y los poetas saben que siempre pueden, sin temor a equivocarse, decir del uno que es *como* el otro: la única jerarquía que se puede establecer entre los poetas no puede ni siquiera apoyarse más que en la mayor o menor libertad de que han dado pruebas en cuanto a esto. El deseo, si es verdaderamente vital, no se niega nada. De todas maneras, si la primera ma-

tería que utiliza le es hasta cierto punto indiferente, no es tan rico en cuanto al modo de tratarla. Sea en la realidad o en el sueño, está obligado, en efecto, a hacerla pasar por el mismo proceso: condensación, desplazamiento, sustituciones, retoques.²¹

Si bien la explicación de Breton se centra más bien en la arbitrariedad de la metáfora en poesía, no cabe duda de que la asimilación de un elemento crítico intruso en una narración, que no ha sido previsto por el plan narrativo y, por lo tanto, es irreconciliable en términos puramente objetivos, se realiza de la misma manera: como una apropiación de ese elemento por parte del deseo subjetivo para sus propios fines. Esto significa que es teóricamente imposible introducir un elemento totalmente obtuso a la narración; sin embargo, la voluntad expresa que mueve al sujeto a insertar un elemento de control en una narración acaparada por el deseo del *yo* mantendrá siempre un cierto grado de inadecuación frente al resto de la narración, precisamente porque la voluntad objetiva explicita su oposición al deseo subjetivo, de manera que, aun cuando el deseo “haga imagen” a su antojo con el contraste y lo inserte en el sentido global de la manifestación, el contraste no dejará de retener su vínculo con la voluntad objetiva y conseguirá asir de nuevo la manifestación a la realidad que se extiende más allá de su ficción. La absorción subjetiva del elemento crítico fomenta, por lo tanto, la aceptación de la autocrítica por parte del sujeto.

5.4. Voluntad crítica y deseo especulativo

Podemos avanzar ahora un poco más en nuestra investigación sobre la configuración de la inseguridad narrativa en la obra de Felisberto. La revisión de la teoría de la narración fantástica, que nos ha llevado a considerar dos tipos de ficciones (críticas y especulativas), propicia a su vez una re-

21 André BRETON, *Los vasos comunicantes*, Agustí Bartra (trad.), Madrid, Siruela, 2005, págs. 95-96.

formulación de los modos bajo los que entendíamos la ficción felisbertiana. La inseguridad del sujeto en sus manifestaciones podría muy bien explicarse como un conflicto no resuelto (y de difícil resolución) entre una voluntad crítica y un deseo especulativo enfrentados. Las narraciones de Hernández introducen siempre un elemento de contraste que controla la invasión de la manifestación por parte del sujeto, ligándola de nuevo a la realidad objetiva y abriendo así un espacio de intervención para los demás personajes y, sobre todo, para el lector. Pero que el sujeto sea capaz de convivir en su manifestación narrativa con un objeto intruso no quiere decir forzosamente que lo acepte: es más, la absorción y la subjetivación del contraste a las que nos referíamos antes constituyen más una agresión que una aceptación de lo objetivo.²² El deseo subjetivo prevalece siempre sobre la voluntad objetiva como único motor de un modo de ficción que carece de cualquier otra tensión que no sea la de su propia escritura (la tensión entre lo que se quiere contar –deseo– y lo que objetivamente se puede plasmar en el texto –voluntad–). En este sentido, conviene releer a aquella parte de la crítica que ha entendido que la obra de Felisberto podía estudiarse como una manifestación de lo fantástico, prestando especial atención al punto de inflexión en el que las definiciones de “fantástico” dejan de coincidir con la que aquí manejamos de “ficción crítica”, e intentando dilucidar qué elementos de estos análisis permanecen vigentes desde nuestra perspectiva y qué otros habrá que rechazar como “tics” de la confusión que la etiqueta “fantástico” provoca entre las formas de la enunciación y las del enunciado.

22 Obsérvese cómo también en el nivel de la estructura narrativa actúa esa propensión al canibalismo que ya veíamos en el plano temático, respecto de la isotopía de la carne.

5.5. Rosario Ferré y la teoría de lo fantástico de Todorov

Probablemente, la monografía que se dedica con mayor explicitud al estudio de “lo fantástico” en la obra felisbertiana es *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández* de Rosario Ferré.²³ El estudio de Ferré aporta una serie de ideas originales y valiosas sobre las estrategias narrativas de los narradores felisbertianos, de su importancia para la estructuración de los relatos y de la evolución diacrónica de estas estrategias a lo largo de la obra del uruguayo. En este sentido, el trabajo de Ferré se podría considerar bastante próximo al nuestro en cuanto a sus intenciones y a su concepción del análisis de la manifestación literaria. En efecto, la autora parte de un posicionamiento estructural y funcional que atiende sobre todo a la inmanencia de la obra literaria para, a partir del análisis de su organización interna (análisis estructural) derivar ciertas conclusiones acerca del lugar relacional que ocupa en la superestructura cultural y social, tanto histórica (recepción de la obra en el momento de su producción) como sincrónica (posicionamiento de la obra frente a la “función lector”). Esta segunda parte del análisis, que podríamos considerar “funcional”, está bastante menos desarrollada y, en general, se ve hasta cierto punto constreñida debido a la poca ductilidad del método de análisis estructural que toma como referencia. Dicho de otro modo: la teoría literaria que Ferré adopta para el estudio estructural de la obra la obliga, en determinados momentos, a plegar su análisis a unos postulados demasiado concretos, que llegan a desvirtuar algún elemento del análisis estructural y limitan el análisis funcional a poco más que una justificación de las premisas funcionales de las que esa teoría la provee.

23 Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Todo el estudio de Ferré se vincula, de manera reconocida, a la teoría sobre la literatura fantástica expuesta por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*.²⁴ Así, para la autora, “Tzvetan Todorov es el único crítico que presenta un análisis orgánico y consecuente del texto fantástico como sistema”.²⁵ Esta preeminencia del interés sobre el sistema antes que sobre los elementos que lo constituyen queda ya aclarada, de manera más indirecta pero más justificada, unas líneas antes, en un párrafo bajo el epígrafe “Hacia una posible definición de lo fantástico”:

Entre los géneros literarios, uno de los más ambiguos, alrededor del cual se ha librado siempre una cerrada controversia, es el género de lo fantástico. En efecto, la ambigüedad parece ser un elemento constitutivo del mismo, y pasa a formar parte de su definición en sí. La dificultad de los críticos para formular una definición consistente se debe en parte a que el término “literatura fantástica” ha servido en el pasado para designar diversas formas literarias. Bajo esta categoría han caído, por ejemplo, en ciertos momentos históricos, la novela gótica, el relato de horror, los cuentos de hadas, los relatos de ciencia ficción, el relato policial, los relatos maravillosos, las fantasías, las alegorías, las fábulas, y un sinnúmero de formas más. No obstante, la inhabilidad de los críticos para concretar una definición precisa del género se debe también a su dificultad. El género fantástico es un género complejo, y algunos críticos lo definen en base a sus temas (H. P. Lovecraft, Roger Caillois y Emilio Carilla), mientras otros (Todorov y Rabkin) lo definen en base al tratamiento del tema.²⁶

Proponer una diferencia cualitativa entre el estudio de los temas y el de su tratamiento supone entender el tema como una categoría elemental

24 Ferré cita por Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974. Nosotros utilizamos íd., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil, 1970.

25 Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ed. cit., pág. 26.

26 Íbid., pág. 26.

(por lo menos hasta cierto punto, aunque a su vez pueda descomponerse en rasgos definitorios, como parece que es evidente que sucede) y estática que se dinamiza al entrar en contacto relacional con otros elementos del mismo tipo (otros temas) por medio de su inserción en un sistema. Según Ferré, este sistema relacional sería el “tratamiento de los temas”, expresión un tanto ambigua que podemos entender como *las formas de enunciación de los temas*. En realidad, esta breve consideración de la autora, unida al resumen que realiza a renglón seguido de las teorías de Todorov y, de manera más somera, de Eric Rabkin,²⁷ suponen una adscripción bastante incondicional al aparato teórico desarrollado por Todorov, quien parte de un estado de la cuestión y de unas premisas muy similares:

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.²⁸

27 Eric RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

28 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, ed. cit., pág. 29.

El principal problema con el que nos encontramos si intentamos conciliar esta teoría del relato fantástico en Felisberto con nuestra descripción de la “ficción crítica” surge no tanto de las divergencias entre los elementos analizados y las conclusiones parciales que de cada uno de esos análisis se deriva, sino más bien de la manera en que estas conclusiones parciales se sistematizan para obtener una visión entera de la manifestación. La cuestión parte ya de la propia teoría expuesta por Todorov, que asienta todo su desarrollo ulterior en un axioma básico: el estudio de “lo fantástico” en literatura debe realizarse desde la teoría de géneros:

L'expression « littérature fantastique » se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire. Examiner des œuvres littéraires dans la perspective d'un genre est une entreprise tout à fait particulière. Dans le propos qui est le nôtre, c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d' « œuvres fantastiques », non ce que chacun d'eux a de spécifique. Étudier *la Peau de chagrin* dans la perspective du genre fantastique est tout autre chose qu'étudier ce livre pour lui-même, ou dans l'ensemble de l'œuvre balzacien, ou dans celui de la littérature contemporaine. Le concept de genre est donc fondamental pour la discussion qui va suivre.²⁹

Parece evidente que, para Todorov (y también para Ferré), el “género fantástico” lo es en calidad de *subgénero temático*, es decir, como abstracción de los motivos comunes o similares entresacados de una serie de textos reconocibles como semejantes entre ellos y, al mismo tiempo, semejantes a una serie mayor que no se analiza explícitamente, pero a la que se pueden aplicar lícitamente las mismas operaciones de abstracción en virtud de la constatación de esa semejanza. Cuando Ferré dice, por tanto, que el análisis de Todorov (y, en consecuencia, el de ella misma) parte de una

29 Ibid., pág. 7.

definición de lo fantástico “en base al tratamiento del tema”, lo que debemos leer es que Todorov va más allá en su nivel de abstracción que otros teóricos. Pero, en realidad, ambos siguen sirviéndose, por lo menos en algunas partes claves de sus análisis, de elementos temáticos semánticos (o sea, de *enunciados temáticos* y no de *enunciaciones de los temas*):

On doit se tourner maintenant vers le troisième aspect de l'œuvre, que nous avons appelé sémantique ou thématique et sur lequel nous nous arrêterons plus longuement. Pourquoi l'accent sera-t-il mis sur cet aspect précisément ? La réponse est simple : le fantastique se définit comme une *perception* particulière d'événements étranges ; nous avons décrit longuement cette perception. Il nous faut maintenant examiner de près l'autre partie de la formule : les événements étranges eux-mêmes. Or, en qualifiant un événement d'étrange, nous désignons un fait d'ordre sémantique. La distinction entre syntaxe et sémantique, telle qu'elle se trouve ici en question, pourrait s'expliciter de la manière suivante : un événement sera considéré comme un élément syntaxique dans la mesure où il entretient des relations de contiguïté avec d'autres éléments plus ou moins proches. En revanche, le même événement formera un élément sémantique à partir du moment où nous le comparons à d'autres éléments, semblables ou opposés, sans que ceux-ci aient avec le premier une relation immédiate. Le sémantique naît de la paradigmatic, de la même manière que la syntaxe se construit sur la syntagmatic. En parlant d'un événement *étrange*, nous ne tenons pas compte de ses relations avec les événements contigus, mais bien de celles qui le relient à d'autres événements, éloignés dans la chaîne, mais semblables ou opposés.

En fin de compte, l'histoire fantastique peut se caractériser ou non par telle composition, par telle « style » ; mais sans « événements étranges », le fantastique ne peut même pas apparaître. Le fantastique

ne consiste pas, certes, dans ces événements, mais ils sont pour lui une condition nécessaire. De là l'attention que nous leur portons.³⁰

En definitiva, la inscripción de la teoría de lo fantástico dentro de una teoría de géneros, junto con la concepción del término “tema” como una abstracción de motivos recurrentes en una serie de textos, fuerzan una interpretación en clave diacrónica: los géneros son en sí mismos una categoría esencialmente diacrónica, que se verifica como progresión y variación de lo esencial a lo largo del tiempo histórico (el género dramático es un ejemplo típico: si en él se pueden englobar manifestaciones de muy diversa índole es, precisamente, porque se pueden ordenar en una cadena lineal y progresiva en la que cada eslabón contiene el germen del siguiente, o bien en la que cada eslabón supone una “evolución”³¹ respecto del anterior) y los temas solo pueden comprenderse como imaginarios de la realidad histórica (es por ello que, al igual que los géneros, se “transforman” a lo largo del tiempo).³²

30 Ibid., págs. 97-98. Es cierto que Todorov propone un análisis sintagmático de la ocurrencia de los temas de lo fantástico en el *corpus*, pero este se concreta en una serie de generalidades estilísticas que, en última instancia, le sirven para reforzar el enfoque estructuralista del estudio de los temas.

31 Suponiendo que el término “evolución” tenga algo que decir en la Historia de la Literatura. En general, la evolución solo puede entenderse en su sentido estricto en el dominio de la Historia Natural. Las concatenaciones históricas de los hechos humanos (las Historias propiamente, el término Historia Natural debe tomarse como una aplicación metafórica basada en el punto de vista común que observa las variaciones como formando una secuencia desde el punto de vista del sujeto temporal hacia el horizonte de su tiempo) no siguen una “evolución” porque no suponen una adaptación progresiva al medio. En todo caso, son los propios elementos coincidentes en un punto de la cadena los que generan el medio: la conjunción de hechos históricos constituye el medio del sujeto histórico, pero estos elementos no obedecen en sí mismos a una variación progresiva (“evolución”) sino a una variación arbitraria (“transformación”).

32 Respecto de los supuestos “temas universales”, que serían abstracciones sincrónicas extremas realizadas a partir de conjuntos diacrónicos de temas semejantes (el amor, la muerte, etc.) hay que señalar que en todo proceso de abstracción se lleva a cabo una degradación del material: el enfoque en las coincidencias de elementos diferentes supone el oscurecimiento de todo lo diferente. En abstracciones extremas como

El problema surge entonces cuando, de acuerdo con un proceder estructuralista, se intenta deducir un sistema sincrónico a partir de categorías diacrónicas. Esto es muy claro en el caso de Todorov, que realiza un análisis crítico de varias obras de las literaturas nacionales europeas de los siglos XVIII y XIX (con la excepción de *Las mil y una noches*, que, no obstante, se leen en una clave occidental, sobre todo como influencia) para llegar a unas conclusiones que son aplicables solo a ese conjunto histórico de textos (en realidad, la mayoría forman parte del subgénero temático de la literatura gótica, o se aproximan en una medida importante). El paso de ese análisis crítico a un análisis teórico sincrónico (lo que Todorov llama *poética*) se fuerza a través de una hipótesis bastante complicada, que vendría a justificar la existencia de “lo fantástico” tras el declive de la literatura gótica:

Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n’a pas besoin aujourd’hui d’avoir recours au diable pour parler d’un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l’attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s’en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là mêmes des recherches psychologiques des cinquante dernières années. [...] ³³

Es decir, que lo que Todorov llama “literatura fantástica” es, en términos estrictos, una variación diacrónica (surgida en el XVIII y que se extiende hasta el final del XIX en Europa y EE.UU., con un desarrollo algo

esta, la degradación del material inicial (los temas de cada obra concreta) es muy grande y provoca una propensión al reduccionismo analítico y a la sobreinterpretación. En otras palabras, cuando se llega a un conjunto que abarca absolutamente todos los elementos de su ámbito de realidad (todas las obras literarias, en el caso de los “temas universales”), se puede sospechar que tal amplitud proviene de la asignificancia o la impertinencia del conjunto que se ha establecido.

33 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, ed. cit., pág. 169.

más tardío en América Latina) de un subgénero temático que trata una serie de experiencias humanas cuya verbalización en términos literales está bloqueada por las convenciones sociales de ese momento histórico. La literatura, como ejercicio esencialmente imaginativo y, por lo tanto, transgresor, dota de visibilidad (de “imagen”) a estos tabúes. La imagen literaria se caracteriza por señalar su referente sin necesidad de aludir a rasgos propios de ese referente: de ahí que el diablo pueda, en un sistema literario diacrónico, “hacer imagen” con el deseo sexual. Aunque, sincrónicamente, los dos elementos carecen de cualquier isotopía de sentido en común, pueden vincularse a través de una relación diacrónica si el contexto socio-histórico provee de esta relación *a las cosas designadas por esas palabras*. Lo que quiere decir que las relaciones de este tipo, que se ofrecen entre las cosas en un momento y en un lugar determinados, son arbitrarias; pero no así los vínculos que provocan entre las palabras: la manera en que las palabras establecen relaciones entre ellas para “hacer imagen” de un tabú responde a una causalidad lingüística; refiere una relación que existe entre una realidad negada y su sustitución por un tabú. Es la relación entre realidad y tabú la que, en última instancia, es arbitraria. Pero su reflejo lingüístico se pliega con exactitud a la realidad de esta sustitución.

Caracterizar la literatura fantástica como un subgénero temático construido sobre un imaginario histórico del tabú para luego intentar mantener esta etiqueta cuando ese tabú ha desaparecido o se ha desplazado es un tanto inconsistente. Si la literatura fantástica funcionaba como una liberación imaginativa de los tabúes de una época, dejará de tener sentido cuando un sistema científico como el psicoanálisis se haga cargo de esos tabúes. Y, cuando un género literario deja de tener sentido, deja de ser legible salvo en términos arqueológicos, como índice de sistemas ya obsole-

tos. La literatura psicoanalítica –suponiendo que tal cosa exista– no es una “evolución” de la literatura fantástica, aunque tome como motor de su sentido la recreación imaginativa de los tabúes, porque sus palabras (su sistema de afinidades selectivas) es distinto. La literatura que sucede a esta “literatura fantástica” no la absorbe tanto como la borra; la vuelve obsoleta y esta obsolescencia la hace ilegible en un contexto sincrónico.

Es por ello que la literatura fantástica, tal y como la defiende Todorov, no acaba de diferenciarse netamente de la literatura gótica, a no ser porque esta se posiciona de manera más clara como un subgénero temático histórico y se desentiende de los elementos sincrónicos que la trascienden. Pero, precisamente debido a este conflicto entre la inmanencia de una serie de textos englobados en un conjunto diacrónico y la posibilidad de la trascendencia de algunos de sus elementos más allá de ese conjunto, como rasgos sincrónicos definitorios de un género literario (y no de un subgénero temático), la lectura de Todorov resulta muy útil para desarrollar algunas de las propiedades de la ficción crítica que propician esa confusión tan extendida con la literatura fantástica: algo de ese concepto de “fantástico” sigue siendo pertinente más allá del contexto diacrónico de la literatura fantástica, y ese elemento residual ha sido absorbido por las manifestaciones de ficción crítica posteriores.

En efecto, tanto Todorov como todos aquellos críticos que intentan valerse de la *Introducción a la literatura fantástica* como método para aproximarse a manifestaciones posteriores a este “descreimiento fantástico” propiciado por el psicoanálisis, observan el problema que se deriva de la ocurrencia o ausencia del “suceso fantástico”, es decir, del suceso sobrenatural que propicia ese estado de hesitación en la narración (no exclusivamente en el lector, como Todorov ya apunta al estudiar la caracteriza-

ción del “héroe” del relato fantástico). A lo largo del siglo XX, el suceso fantástico parece perder interés para la literatura: o bien esta se decanta por la plena aceptación de lo inexplicable, reformulando las condiciones del relato maravilloso, o bien regresa a un realismo estrictamente verosímil. En ambos casos, las producciones resultantes son especulativas: proyectan la imagen de su relato hacia el mundo real. Pero, al mismo tiempo, se desarrolla una literatura que sigue interesándose por lo que de irreducible permanece en la experiencia humana. Se trata, en esencia, de una literatura que realiza la misma función que antes realizaba la literatura fantástica, pero que se ve obligada a profundizar más en el concepto de lo “irreducible” o “inasible”: el suceso sobrenatural ya no puede representar la irreducibilidad de la experiencia humana porque, como código imaginario, ha sido desplazado por el código científico –o semi-científico o, en ocasiones, pseudo-científico– del psicoanálisis y, en términos más generales, de la psicología. Esto es, el suceso fantástico, como codificación heurística de la experiencia humana, se ha visto reducido por un código sistemático que, al reconfigurar el *imago mundi* de los discursos, expulsa a lo fantástico fuera del tablero de juego del hombre contemporáneo.

Sin embargo, del mismo modo que ni la filosofía supone la extinción del mito, ni la ciencia la de la filosofía, lo irreducible –precisamente por la esencia de su naturaleza– escapa de cualquier ordenación sistemática. La experiencia humana que se puede sistematizar es aquella que ya ha quedado obsoleta; mientras los tabúes de lo fantástico se van fijando a través del psicoanálisis, otros tabúes –otras imágenes, otras palabras– se van gestando para dar cabida a la manifestación de lo irreducible. Y, cada vez más, ya que los otros campos van siendo poco a poco tomados por el discurso científico, el discurso literario se va volviendo sobre sí mismo,

como último reducto de lo irreducible: la escritura toma conciencia de su existencia paradójica, de su intento por representar lo irrepresentable. Se vuelve escritura (auto)crítica y, así, encuentra una justificación de su existencia. Desde ese instante, para intentar ser veraz, la escritura solo puede permitirse representarse a sí misma.

Esto es precisamente lo que sucede en la obra de Felisberto Hernández: la conciencia de un sujeto atribulado por la precariedad de su representación del mundo se reconfigura incesantemente en nuevos discursos que intentan “hacer imagen” con esta representación y con la inseguridad que se cierne sobre ella. Felisberto intenta ficciones críticas, en la medida en que su escritura es, de algún modo, una escritura de segundo grado; un sistema de representación que codifica otro sistema de representación.³⁴ La escritura felisbertiana se interroga sobre la percepción de la experiencia más que sobre la experiencia misma. O bien podríamos decir que la percepción de la experiencia es considerada ella misma como una forma de experiencia, la más capital de todas y que, por lo tanto, la representación artística debe entenderse como una representación de la percepción, que es como decir una representación de las representaciones: una ficción crítica.³⁵

34 *Vid. supra* el apartado metodológico del capítulo primero, en donde explicamos nuestra teoría del discurso crítico.

35 Ha de comprenderse que, tal y como lo utilizamos aquí, el término “ficción” tiene un alcance muy general y, básicamente, remite a cualquier proceso de codificación simbólica de lo real por medio del uso intencional y valorativo de una lengua natural en el contexto concreto e ilimitado de un acto de habla (un acto de escritura-lectura). La duda que a veces se plantea acerca de la inclusión o no de determinados géneros, formas u obras bajo esta etiqueta no es pertinente más que cuando “ficción” se opone, de un modo u otro, a “realidad”. Esto supone otra diferencia frente la teoría de Todorov, que encuadra su estudio en el análisis de manifestaciones narrativas en prosa, explicitando la diferencia (pertinente para su enfoque) entre el relato fantástico y la poesía y la alegoría. Si bien los tres “géneros” coinciden en la importancia que sus formas de enunciación otorgan a la codificación simbólica, solo el relato fantástico constituye una forma de discurso narrativo y, por lo tanto, una relación pertinente

Un estudio de la obra de Felisberto difícilmente puede implicar a lo fantástico en la lectura, si por “fantástico” entiende el relato de un suceso sobrenatural o siquiera extraordinario, porque estos apenas se dan en el *corpus*. No es casual, por lo tanto, que Ferré escoja como piedra de toque para su trabajo “El acomodador”,³⁶ en el sentido en el que, junto con “Muebles ‘El Canario’”,³⁷ suponen una excepción bastante notable frente al resto de los textos felisbertianos: en ellos sí se introduce un suceso extraordinario; declaradamente sobrenatural en “El acomodador”, donde el protagonista relata una serie de peripecias relacionadas con su habilidad para emitir luz con los ojos, y, cuando menos, extremadamente inusual en “Muebles ‘El Canario’”, que narra los sucesos relativos a la campaña de publicidad de una empresa que inocular –literalmente, por medio de jeringas– una programación radiofónica en la población de una ciudad. Pero, precisamente por su excepcionalidad, la presencia de lo fantástico en estos dos cuentos no puede generalizarse para establecer “una lectura fantástica de Felisberto Hernández”. Al contrario, la pregunta más pertinente parece ser la de por qué Felisberto se sirve de una forma de representación obsoleta en un cuento de madurez, cuando nunca se había sentido atraído por ella en sus etapas anteriores. Evidentemente, la cuestión no es tan sencilla. Como sabemos, las técnicas y temas de la escritura felisber-

entre la representación y la cosa representada. Solo en el relato fantástico, entonces, es factible encontrar un “suceso fantástico” (un elemento narrativo de alta codificación simbólica) y este suceso fantástico (representación) parece apelar siempre al correlato de un suceso sobrenatural (cosa representada). Para una “ficción crítica”, evidentemente, esto no tiene la menor pertinencia: se concibe como la representación de una representación, y se despreocupa del referente hacia el que esa primera representación apuntaba.

36 Aparece por primera vez en *Anales de Buenos Aires*, n.º 6, Buenos Aires, junio de 1946.

37 Analizaremos el caso de “Muebles ‘El Canario’” más adelante (*vid. infra* el epígrafe 7.4).

tiana suelen funcionar como meras coartadas para ejercer la propia escritura y, así, investigarla. Desde este punto de vista, no tiene tanta importancia el procedimiento por el que se consigue que la escritura ocurra, sino, sencillamente, *la propia ocurrencia*. Las manifestaciones literarias felisbertianas prestan poca atención a la técnica de su gestación y menos aún a su contenido argumental. Están interesadas sobre todo en sus propios estatutos de representación y en la manera conflictiva en la que ellas mismas existen como representaciones. Por ello, la obsolescencia técnica de un procedimiento no les es pertinente, siempre y cuando el procedimiento contribuya a generar escritura.³⁸

Es posible, por tanto, hacer una lectura fantástica de “El acomodador”, e incluso parece que esta lectura es necesaria. Pero las conclusiones de esta lectura no se pueden extrapolar al conjunto de la obra de manera lícita, porque precisamente lo particular de ese cuento es su adscripción a lo fantástico. Lo que resulta interesante ahora es analizar qué es todo aquello que Ferré sostiene como fantástico y nosotros no. Porque, independientemente del desacuerdo en la definición y la explicación de esas ocurrencias, lo que es innegable es que poseen los suficientes rasgos comunes como para ser agrupadas en torno a una misma clasificación. En otras palabras, que un conjunto de manifestaciones sean erróneamente caracterizadas como fantásticas no es óbice para que ese conjunto exista

38 Del mismo modo, lo que a veces se llama “estilo”, esto es, el conjunto de recurrencias lingüísticas estratégicas comunes a todas las obras de un *corpus* —especialmente un *corpus* de autor—, tampoco resulta particularmente interesante en el caso de Felisberto. Pese a que su estilo es muy reconocible y a que él mismo, como autor, se preocupaba de “mejorarlo”, la crítica estilística no puede arrojar mucha luz sobre las manifestaciones, o siquiera sobre los textos, y acaba por lo general en la discusión estéril de si Felisberto era o no *naïf*, cuando no de si escribía “bien” o “mal” (cfr. Juan Carlos ONETTI, “Felisberto, el naïf”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 302, agosto de 1975, págs. 257-259).

efectivamente, ni para que los rasgos comunes que Ferré señala como definitorios del “grupo fantástico”, por decirlo así, dejen de ser definitorios. Sencillamente, habrá que dilucidar cuál es el grupo que definen, ya que no es el de “lo fantástico”.

Para empezar, debemos tener en cuenta dos observaciones: en primer lugar, no todo el análisis de Ferré se basa en la teoría de lo fantástico. En realidad, el trabajo ejercido directamente sobre los textos suele prescindir de las consideraciones teóricas de Todorov y de Rabkin, que se agregan *a posteriori* para enmarcar y dar un sentido general al análisis más inmediato y particular. En segundo lugar, parece plausible plantear la hipótesis de que, si lo fantástico ha sido históricamente desplazado por el psicoanálisis —en la experiencia de lo real— y por la autocrítica —en el arte—, entonces la aplicación errónea de la etiqueta de “fantástico” a una serie de elementos que no son fantásticos normalmente indicará que el rasgo común que define a la serie será el sustituto de lo fantástico, es decir, la ficción crítica, y de ahí la relativa frecuencia con que el error reaparece. Se debe tener en cuenta, además, que ni la definición de lo fantástico ni la de lo crítico han sido nunca muy nítidas y, de hecho, en algunos casos, podría incluso tratarse de una duplicación de *idola fori* para denotar un solo fenómeno.

5.6. “El acomodador” como manifestación especular invertida. Los paradigmas del texto fantástico y de la ficción crítica

Un caso paradigmático en este sentido lo ofrecen varios análisis de “El acomodador” como relato fantástico. Posiblemente el más complejo sea el que le dedica Ferré en su monografía.³⁹ Se parte aquí de la misma obser-

39 Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ed. cit., págs. 81-88.

vación de la que nosotros hemos partido, es decir, del carácter meta-espectacular de la manifestación:

[...] En “El acomodador”, el poder insólito de la mirada del protagonista (en este caso el narrador-acomodador) equivale a su poder insólito de narrar y a su poder insólito de imaginar. A pesar de que aquí, como en “El cocodrilo”, el protagonista no es escritor, es él quien ejerce tanto la función narrativa como la función imaginativa. Este relato resulta el más ambiguo de los que hemos analizado hasta aquí, porque a pesar de que el protagonista fracasa en su función de acomodador (no logra imponer su espectáculo sobre los personajes del texto), de todas maneras tiene éxito en su función narrativa (es él quien impone sobre sus lectores la verosimilitud del texto).

La actividad obsesiva del protagonista (el “ver en la oscuridad”) se encuentra aquí mucho más íntimamente ligada a la escritura que el llanto de “El cocodrilo”. No sólo el “ver”, sino “ver en la oscuridad”, es la primera función del escritor, contemplador de este “espectáculo” misterioso en el que se mueven, piensan y hablan sus personajes. Toda escritura nace del “misterio” de la oscuridad y el acomodador se refiere a ese “misterio” cuando afirma que su luz “había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás”. El acomodador tiene también una segunda función, equivalente a la función del escritor: “hacer ver” a sus espectadores-lectores el espectáculo que imagina.⁴⁰

Podemos observar cómo la interpretación de Ferré coincide en ciertos puntos con la que estamos elaborando aquí: básicamente, el *yo* intenta una representación del mundo como un espectáculo, es decir, como un ejercicio imitativo o reflexivo que codifica la experiencia como imagen. Para Ferré, no obstante, la función del *yo* narrador-protagonista es ante todo proyectiva: proyecta su visión sobre su texto (“ver”) y sobre el espectador-lector (“hacer ver”). Para nosotros, esta función especulativa se en-

40 Ibid., pág. 81.

cuentra en tensión con una retro-proyección crítica de la imagen que constituye el espectáculo.

Aunque Ferré señala la importancia de la autorreflexión de la escritura sobre sí misma, entiende que se trata de un uso retórico, basado en la sustitución metafórica:

En “El acomodador”, como en “El cocodrilo” y “El balcón”, el hecho insólito (la mirada del protagonista) se origina en una metáfora del lenguaje. La ambigüedad fantástica del relato depende de esta mirada, que, al considerarse desde el punto de vista de la escritura, se convierte en una metáfora que revierte a su lugar de origen. Desde el momento en que el acomodador se sirve de la mirada para imponer su visión ficticia sobre la realidad (tanto al nivel del texto como al nivel de la escritura del texto), ésta pasa a ser una metáfora de la escritura en sí.⁴¹

Para nuestra interpretación, esta concepción metafórica de la autorreferencialidad de la escritura implica ciertos problemas. En primer lugar, supone que la escritura del narrador y la experiencia del protagonista son consideradas ficticias por ellos mismos —“[d]esde el momento en que el acomodador se sirve de la mirada para imponer *su visión ficticia sobre la realidad* (tanto al nivel del texto [protagonista] como al nivel de la escritura del texto [narrador]), ésta pasa a ser una metáfora de la escritura en sí” (la cursiva es nuestra)—. Esto resulta en una contradicción en la manera de dividir el espectáculo (la ficción) de la realidad. Por supuesto, la ficción puede ser entendida como una parte de la realidad material (parece que no puede ser de otro modo, pues todo lo que ocurre en la realidad, forzosamente tiene que ser real), pero no como una realidad objetiva —de la que el sujeto no participa más que aseverando que ella existe—. Retomando la idea central de la estética bajtiniana, la realidad artística se sirve

41 Ibid., pág. 82.

del material para incardinar al sujeto por medio de una forma valorativa. Es una realidad caracterizada por la ordenación subjetiva de su material. El sujeto puede desprenderse del objeto estético, pero no al revés: el objeto estético lo es en la medida en que es un objeto subjetivo. El narrador y el protagonista de un relato literario no pueden, por lo tanto, hacerse exentos de la ficción en la que están incorporados, porque no son sujetos, sino manifestaciones de esa subjetivación del material promovida por la ficción. Decir que un elemento de la ficción tiene por objeto “imponer su visión ficticia de la realidad” constituye un pleonismo que fácilmente conduce a una paradoja de difícil solución. Los elementos de la ficción intentan, en algunos casos, imponer su visión de la realidad. Solo el sujeto, exento y a la vez partícipe de la ficción, puede dirimir dónde se encuentra la frontera entre realidad y ficción. La reificación del *yo* como pronombre y como narración en primera persona no implica, en absoluto, una reificación del sujeto. En realidad, se trata de un proceso sintagmático, inmanente al texto, por el cual se neutraliza la diferencia de identidad entre narrador y protagonista (aunque, debido al desfase entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación, se mantiene la diferencia posicional de cada una de las dos instancias). El *yo* de la ficción es un pronombre y, como tal, está vacío de toda semántica que no sea la referencial –la metafórica–.

En segundo lugar, como efecto de esta concepción autoconsciente de la ficción, Ferré debe sostener el estatuto de verdad de la manifestación recurriendo a la verosimilitud. Esta asimilación de la verdad del relato con su verosimilitud es perfectamente coherente con su perspectiva, y podríamos decir que hasta obligada: si el narrador y el protagonista son conscientes de su estatuto ficticio por oposición al estatuto de lo real que los engloba, deben rechazar su propia existencia (asunto que no deja de ser

muy problemático desde un punto de vista ontológico) y por tanto solo podrán imponer su verdad como una verosimilitud. Desde nuestro enfoque, por el contrario, la verosimilitud le es totalmente impertinente al *yo*, que solo observa el conflicto de que *su verdad* interfiera con *la otra verdad*, la que fuerza su entrada en la manifestación cuando el sujeto valoriza el texto (el material).

El último problema que se deriva de esta dislocación entre los elementos de la ficción y la ficción misma es que obliga a considerar la escritura como una retórica de la verosimilitud, en lugar de lanzar la interpretación hacia la escritura en su mismidad, y bloquea la posibilidad de que la interpretación se forme como una escritura palimpsesta. Decir que la mirada del acomodador “se convierte en una metáfora que revierte a su lugar de origen” supone aceptar la ilegibilidad de tal metáfora que, sustituyendo el principio elemental de la poética metafórica, esto es, el principio de no identidad,⁴² se formula como una tautología. El lenguaje poético no puede “hacer imagen” con el lenguaje poético.⁴³ Cuando en un acto de escritura (una manifestación) la escritura se muestra en sí misma, no lo hace por medio de sistemas retóricos, sino de manera inmediata, *como la escritura*

42 La lógica matemática se sostiene sobre el axioma de la tautología $A = A$. La lógica poética, por el contrario, se construye sobre el axioma del oxímoron $A \neq A$. La metáfora es una ecuación básica de la lógica poética que se formula como: $A = B$ y $B = A$; siendo $A \neq B$ y $B \neq A$. La propiedad conmutativa de la ecuación y la inecuación no resulta operativa si no se parte del principio de idéntico a sí mismo, esencialmente porque toda ecuación o inecuación es arbitraria y, por tanto, susceptible de ser verdadera o no, a diferencia de lo que sucede cuando se acepta el principio de idéntico a sí mismo, en cuyo caso solo la ecuación tautológica axiomática $A = A$ es arbitraria, mientras que el resto de derivaciones se ven forzadas a una sola expresión verdadera para no entrar en conflicto con el axioma.

43 El lenguaje poético no puede hacer imagen con ningún lenguaje. Solo el lenguaje gramatical puede referirse en términos de objetividad al lenguaje en cualquiera de sus modalidades funcionales, incluyendo la propia gramática. El lenguaje gramatical es el único metalenguaje y, precisamente por ello, no puede ser otra cosa que metalenguaje y no puede referir ni formalizar nada que no sea lenguaje.

que es. Una cosa es que el enunciado de una manifestación presente la escritura como un elemento tematizado y otra muy distinta es que la enunciación pueda representar la gestación o la existencia de la escritura. En cuanto texto, la obra es *escrito*. Cuando el texto se actualiza mediante el proceso escritor-lector, esto es, cuando se lleva a cabo una manifestación literaria, la obra es *escritura*. El escrito es ilegible, y se mantiene solo como un residuo estático de la operación dinámica de la escritura-lectura; la operación metafórica se da siempre en la escritura y no puede revertir a su lugar de origen porque no hay tal lugar ni tal origen. La metáfora, como movimiento de la escritura, como la escritura en general, existe en el solo momento de su gestación, y desaparece cuando el movimiento termina.

Como se puede observar, todos estos problemas surgen de la concepción problemática de la autoconciencia de la ficción, es decir, de la autoconciencia de la escritura literaria. La pregunta que se impone ahora es la de por qué, entonces, servirse de una concepción tan inestable.⁴⁴ Lo que sucede, a nuestro parecer, es que Ferré “mueve obligada” por la teoría en la que ha decidido enmarcar su discurso, la del relato fantástico tal y como lo define Todorov, que necesita, como ya hemos visto, que el texto

44 No consideramos que tal concepción sea “errónea”, porque esto supondría atribuir a la teoría y a la crítica literarias la facultad de ser “verdaderas”. Solo se puede aceptar que la teoría y la crítica literarias son susceptibles de expresar alguna verdad en términos de realidad –y, por lo tanto, también de expresar falsedades o “errores”– si se las comprende como disciplinas gramaticales. Si, como hacemos aquí, se las considera como escritura o re-escritura, las condiciones de verdad de sus discursos son totalmente diferentes y no pueden incurrir en errores; sencillamente serán más o menos profundas, más o menos abarcadoras y más o menos extrapolables a otros contextos. A esta mayor o menor versatilidad del discurso teórico-crítico es a la que nos referimos cuando hablamos de “estabilidad” de una teoría o análisis. *Vid.* Roland BARTHES, *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil, 1999, *pássim*.

que se analiza contenga un suceso sobrenatural o extraordinario.⁴⁵ Cuando no es así, siempre se puede recurrir a la consideración de que todo acto de escritura es, en sí mismo, extraordinario; pero esta extrapolación se aleja demasiado de los postulados iniciales de Todorov y, para conseguir una confluencia de las dos interpretaciones (lo fantástico es una ambigüedad en la escritura y esa ambigüedad puede ser la escritura misma) es necesario neutralizar una serie de elementos del análisis que impedirían al crítico conciliar las dos aproximaciones. Como acabamos de ver, Ferré utiliza una serie de elementos críticos y retóricos que, en algún momento, dejan entrever lo forzado de estas neutralizaciones.

Lo que no puede dejar de sorprendernos es que, en el caso concreto de “El acomodador”, como ya hemos dicho, sí se produce un suceso sobrenatural y, no obstante, Ferré lo interpreta de una manera metaliteraria, cuando muy bien podría haberse aproximado a él desde la más evidente ortodoxia todoroviana. Pero es que, en realidad, ya el propio Todorov, que había encontrado problemas para justificar la pervivencia de lo fantástico en la literatura del siglo XX (debido, a su juicio, al desplazamiento que el psicoanálisis habría provocado en la epistemología de lo prohibido) apuntaba hacia una solución metaliteraria al introducir a Kafka en el *corpus* de su análisis:

Qu'est devenu le récit du surnaturelle au XX^e siècle ? Prenons le texte sans doute le plus célèbre qui se laisse ranger dans cette catégorie : *la Métamorphose* de Kafka. L'événement surnaturel est rapporté ici

45 En términos estrictos, Todorov sostiene durante casi todo su discurso que debe tratarse de un suceso *sobrenatural*. El suceso extraordinario pertenecería más bien a la categoría de lo extraño, pero dado que Todorov basa su definición de lo fantástico en términos de “ambigüedad” (lo cual, por otra parte, hace bastante problemática la extrapolación de su análisis a otros discursos), parece aceptable que un suceso extraordinario pueda desencadenar una situación fantástica, siempre y cuando consiga mantener la ambigüedad sobre su propia naturaleza.

dans la toute première phrase du texte : « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine » (p. 7).⁴⁶

Más adelante:

Si nous abordons ce récit avec les catégories élaborées antérieurement, nous voyons qu'il se distingue fortement des histoires fantastiques traditionnelles. D'abord, l'événement étrange n'apparaît pas à la suite d'une série d'indications indirectes, comme le sommet d'une gradation : il est contenu dans la toute première phrase. Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *la Métamorphose* part de l'événement surnaturel pur lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel ; et à fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. Du coup, toute hésitation devient inutile : elle servait à préparer la perception de l'événement inouï, elle caractérisait le passage du naturel au surnaturel. Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit : celui de l'*adaptation*, qui suit l'événement inexplicable ; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel. Hésitation et adaptation désignent deux processus symétriques et inverses.⁴⁷

Para concluir:

Chez Kafka, l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même à quoi il fait fond. Nous retrouvons donc ici (inversé) le problème de la littérature fantastique –littérature qui postule l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche– mais Kafka est parvenu à le dépasser. Il traite l'irrationnel comme faisant partie du jeu : son monde tout entier obéit à une logique

46 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, ed. cit., pág. 177. Todorov evita las notas al pie y refiere la procedencia de las citas en el cuerpo del texto, mencionando solo el autor y el título de la obra y el número de página, y remite a una bibliografía al final del volumen para la referencia completa. Aquí cita por Franz KAFKA, *La Métamorphose*, A. Vialatte (trad.), París, Gallimard, 1955.

47 Ibid., págs. 179-180.

onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel.

[...] ⁴⁸

Kafka desplaza la ambigüedad a la que hace alusión Todorov hacia una indeterminación casi total de la manifestación. Si Todorov habla de un “pandeterminismo” para referirse a la causalidad amplificada que supone lo sobrenatural, ⁴⁹ nosotros podemos recuperar nuestra propuesta de la indeterminación literaria para hablar de una “panindeterminación” en Kafka. No se trata tanto de que la escritura kafkiana haga regla de la excepción o se sumerja por completo en la irracionalidad como de que sus enunciaciones son totalmente ajenas al principio de causalidad. Kafka no nos sitúa ante un colapso de lo racional, sino ante un *imago mundi* que no necesita establecer series causales para incorporar los diferentes sucesos que representa. Se trata de un espectáculo indiferente de su propia espectacularidad, frente al puro espectáculo de la ficción, que no es indiferente de su espectacularidad porque ni siquiera es consciente de su ficcionalidad. El espectáculo de Kafka, y el de Felisberto también, son espectáculos indeterminados, que se entrecruzan con lo real (con la vida). Es por ello que en ambos la instancia del *yo* es tan importante: porque supone el único elemento de ficción que puede tender un puente hacia la vida (del autor). Frente al borrado obligatorio que la ficción especulativa debe realizar sobre la figura del autor, la ficción crítica necesita que el autor se persone, como una huella textual, en la manifestación. Este resto de autoconciencia que se mantiene en la ficción crítica mediante la permanencia residual del

48 Ibid., pág. 181.

49 Cfr. ibíd., págs. 116-119. Lo sobrenatural supliría, para Todorov, las deficiencias de una causalidad imperfecta, en la que se producen fenómenos que no pueden ser explicados por causas naturales (es decir, conocidas). Por supuesto, esta concepción implica que el sujeto de esa realidad solicita una comprensión hiperdeterminista de su mundo, en la que nada escape a la lógica causal.

autor la convierte en un espectáculo indeterminado, porque esta huella del autor, perfectamente visible para el lector y necesaria en la estructuración de la enunciación, ya no remite a nada. El autor está ausente de su obra y todo lo que allí ha dejado como presencia vacía es la evidencia de su escritura. Esta interpretación nos permite validar las últimas conclusiones del libro de Todorov salvando el problema del “suceso sobrenatural”:

Avec Kafka, nous sommes donc confrontés à un fantastique généralisé : le monde entier du livre et le lecteur lui-même y sont inclus [...] ⁵⁰

[...] Disons pour conclure que par cette rare synthèse du surnaturel avec la littérature en tant que telle, Kafka nous permet de mieux comprendre la littérature elle-même. Nous avons maintes fois déjà évoqué le statut paradoxal de celle-ci : elle ne vit que en ce que le langage quotidien appelle, pour sa part, des contradictions. La littérature assume l’antithèse entre le verbal et le transverbal, entre le réel et l’irréel. L’œuvre de Kafka nous permet d’aller plus loin et de voir comment la littérature fait vivre une autre contradiction en son cœur même ; c’est à partir d’une méditation sur cette œuvre qu’elle se formule dans l’essai de Maurice Blanchot « Kafka et la littérature ». Une vue courante et simpliste présente la littérature (et le langage) comme une image de la « réalité », comme un décalque de ce qui n’est pas elle, comme une série parallèle et analogue. Mais cette vue est doublement fausse car elle trahit aussi bien la nature de l’énoncé que celle de l’énonciation. Les mots ne sont pas d’étiquettes collés à des choses qui existent en tant que telles indépendamment d’eux. Quand on écrit, on ne fait que cela, l’importance de ce geste est telle, qu’il ne laisse place à aucune autre expérience. En même temps, si j’écris, j’écris de quelque chose, même si ce quelque chose est l’écriture. Pour que l’écriture soit possible, elle doit partir de la mort de ce dont elle parle ; mais cette mort la rend elle-même impossible, car il n’y a plus quoi écrire. La littérature ne peut

50 Ibid., pág. 182.

devenir possible que pour autant qu'elle se rend impossible. Ou bien ce qu'on dit est là présent, mais alors il n'y a pas place pour la littérature ; ou bien on fait place à la littérature, mais alors il n'y a plus rien à dire. [...]⁵¹

Lo fantástico, para Todorov, ocupa la totalidad de la manifestación en Kafka. Pero, si como Todorov lo defiende, lo fantástico es una irregularidad en la manifestación literaria, esta aseveración resulta bastante vacua. En cierto modo, nos devuelve a la antinomia de la definición que ya habíamos observado en Echavarren, según la cual lo fantástico sería el colapso de la fantasía. Parece, no obstante, que todas estas aproximaciones apuntan en la misma dirección: la paradoja de la existencia de la escritura literaria. Y Todorov hace una observación muy importante al señalar que esta paradoja se plantea como un problema de espacio; como una tensión entre la coexistencia de la escritura y su referente y que esta tensión alcanza su grado más alto cuando la escritura es autorreferencial. Lo que se nos ofrece tanto en Kafka como en Felisberto es la hesitación de una escritura que surge de un sujeto-autor pero que no puede borrar totalmente este residuo objetivo para ella (el sujeto de la escritura no es el autor; el autor es un elemento que contribuye a formar este sujeto, concretamente mediante el vacío que deja al borrarse en la génesis de la manifestación) y, simultáneamente, la de un sujeto-autor que pretende duplicar su presencia, en su realidad y en la de la escritura, y se encuentra incapacitado para hacer suyo un objeto (la escritura es objeto para el autor, que se considera a sí mismo sujeto) que no admite tal objetivación (porque se considera a sí mismo sujeto).

51 Ibid., págs. 183-184. El ensayo de Blanchot al que se refiere forma parte de Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949.

5.7. El principio de indeterminación como una solución al problema de la inseguridad narrativa

Esta reflexión nos permite comenzar a cerrar algunas de las hipótesis que hemos formulado a lo largo de nuestro trabajo. En primer lugar, todo el juego simbólico de la carne en la obra felisbertiana puede ahora explicarse satisfactoriamente como una vía de escape ante el conflicto de dos entidades inestables: el autor que intenta objetivar su escritura y la escritura que intenta objetivar a su autor. En esta situación en la que dos sujetos pretenden ocupar el mismo espacio (el de la escritura, en realidad es el autor quien se sitúa en una posición invasiva) y pugnan por conservar su subjetividad y objetivar la del otro, la transformación simbólica del conflicto permite una realización que, de otra manera, no podría ejercerse: cuando el autor escribe, escribe sobre su conflicto con la escritura y ensaya así un pleonasma que no se puede resolver fuera de sí mismo si no es de manera mediata, a través de *la escritura de lo otro*, que ahora no es solo lo que no se conoce, sino lo que no interesa escribir, pero es necesario como vía de escape o como reconstrucción del conflicto original.

La carne, en todas las formas simbólicas que hemos observado, supone la deglución conflictiva de un ser por otro. En un sistema extremadamente indeterminado como lo es el de la obra de Felisberto, la diferencia humano/animal no provoca un efecto demasiado contrastivo (del mismo modo que tampoco lo hace en Kafka), por lo que toda apropiación de la carne ajena (la ingesta de vianda, la relación sexual) supone, en cierta medida, un acto de canibalismo. Podríamos ir un poco más lejos y observar cómo otra figura persistente en la obra felisbertiana, el robo (de un objeto, una idea, un sentimiento o una imagen) comparte un rasgo definitorio con el canibalismo: se trata en ambos casos de actos de usurpación. Como la

indeterminación felisbertiana también suspende el contraste “sujeto/objeto”, resulta indiferente que, para una semántica “normal”, el robo requiera un paciente objeto (frente al secuestro, que selecciona un paciente sujeto). Para el *imago mundi* contenido en la escritura de Felisberto, todas estas figuras representan ejecuciones válidas (espectáculos) del drama que lo conforma y le da sentido: el de la destrucción recíproca del sujeto autor y el sujeto de la escritura en la contienda irresoluble por ocupar un espacio común.⁵²

Desde su propia vía de análisis, Rosario Ferré aporta observaciones e interpretaciones compatibles con nuestro desarrollo. Evidentemente, a Ferré le interesa lo que sucede al nivel de la escritura. Por ello su análisis de “El acomodador” no presta demasiada atención al “suceso sobrenatural”, que no es más que la parte visible de una figura que se sumerge en lo profundo de la escritura felisbertiana: la mirada como usurpación.

En general, el análisis que Ferré efectúa sobre el *corpus* felisbertiano presenta sus elementos más interesantes en aquellas partes en las que, dejando de lado la adscripción todoroviana, se centra en las particularidades de la autorreflexión lingüística del sujeto de la narración. Ya no se trata de que un elemento de la ficción sea consciente de su estatuto ficticio o intente imponer su ficción sobre la “realidad”, sino de la investigación de un sujeto de la escritura que es consciente de que *su quehacer es epistemológico y escritural* (aun cuando él es o se considera ontológico y real)

52 Nuestra formulación de la coexistencia conflictiva del sujeto ontológico y el sujeto de la escritura coincide en lo esencial con la concepción del doble y de la “conciencia desdichada” que José Pedro Díaz desarrolla en su capital estudio sobre la obra de Felisberto: “[...] el doble no sólo es visto sino que también nos mira. Somos sujetos en cuanto lo determinamos, pero objetos en cuanto nos determina. [...]” (José Pedro DÍAZ, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, pág. 134.).

y decide desempeñar este quehacer sobre su propio medio; se propone llevar a cabo su función de exégesis epistemológica de manera mediata, a través de la observación de su propio conocimiento en la manera en la que este conocimiento se le hace presente: como lenguaje.⁵³ Una de las observaciones que Ferré realiza en este sentido nos será muy útil para establecer de manera definitiva la frontera entre lo fantástico y lo autocrítico. Se trata de una estrategia recurrente y progresiva en la obra de Felisberto que la autora denomina “anécdota semilla”:

En los relatos de su tercera época [a partir de *Nadie encendía las lámparas*], por ejemplo, Felisberto tomará un pensamiento involuntario, resultado de la “visión fragmentada” de la realidad que adquiere su narrador en ECP [*El caballo perdido*], y lo desarrollará como una anécdota narrativa que gira alrededor de un hecho insólito. Estos pensamientos semilla existen también en los relatos anteriores a ECP, pero sólo como elementos descriptivos (objetivaciones, símiles o metáforas), que no tienen nada que ver con la estructura anecdótica de los mismos. Desarrollados imaginativamente, sin embargo, estos pensamientos semilla (originalmente descriptivos) adquieren la independencia y la objetividad necesarias para ser leídos como sucesos fantásticos.⁵⁴

A continuación, Ferré rastrea con exhaustividad la evolución de dos de estos “pensamientos semilla” (la mirada y el llanto) desde los primeros textos de Felisberto hasta su transformación en “anécdotas semilla” (que

53 Con respecto a lo que señalamos en la nota 43 de este capítulo (pág. 258), debe entenderse que esta exégesis del sujeto de la escritura no es la de su lenguaje, sino la de su realidad epistemológica. El análisis del lenguaje es una vía mediata (concreta) para poder gestionar esta realidad. El lenguaje no habla del lenguaje (no es gramatical) sino de las funciones que lo vinculan con la realidad epistemológica. Esto supone que se realiza una ontologización del lenguaje, que, en términos funcionales, ya no se asimila al conocimiento (ἐπιστήμη), sino a la manera en que ese conocimiento es (ὅντως).

54 Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ed. cit., pág. 46.

se daría en “El acomodador”, para la mirada, y en “El cocodrilo”, para el llanto) y concluye:

Sería demasiado extenso señalar aquí de qué manera, en cada uno de los relatos fantásticos de Felisberto, el narrador evoluciona la anécdota narrativa de un pensamiento semilla o pensamiento involuntario, empleado metafóricamente en las obras tempranas. La anécdota de la joven enamorada de un balcón, la anécdota de la mujer que vive flotando en una casa inundada, la anécdota de las mujeres-muñecas, todas tienen, como sucede en “El acomodador” y “El cocodrilo”, su origen en un pensamiento insólito, originado en el inconsciente y estas anécdotas todas se anuncian en los relatos tempranos de Felisberto. Este hecho sólo resulta evidente, sin embargo, al analizar la obra a la luz del descubrimiento que el narrador lleva a cabo en ECP: cómo transformar los pensamientos semilla, provenientes de su “conciencia fragmentada” de la realidad, en sucesos fantásticos.

En resumen, el narrador de ECP, al profundizar en “el misterio de lo otro”, lleva a cabo dos descubrimientos fundamentales, que le permitirán a Felisberto sentar las bases para su posterior literatura fantástica. En primer lugar, el narrador descubre cómo dotar de objetividad y distancia esos pensamientos semilla que han venido persiguiéndolo desde sus primeras obras. En segundo lugar, al transformar las metáforas descriptivas de los primeros relatos en sucesos insólitos que estructuran la anécdota (como sucede, por ejemplo, con la mirada y el llanto), deriva la esencia de lo fantástico de la escritura misma.⁵⁵

Ferré desarrolla en estos párrafos una idea fundamental en la que ya José Pedro Díaz había profundizado veintiún años antes en “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”,⁵⁶ como parte de su exégesis de la obra felisbertiana bajo la clave de la idea de “conciencia

55 Ibid., págs. 49-50.

56 José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ed. cit., págs. 115-165.

desdichada” de Hegel. Díaz indica cómo, tras la escisión de la conciencia que supone el bloqueo de la escritura memorialista hacia la mitad de *El caballo perdido*, el autor busca otra unidad de la conciencia desviando su atención hacia los procesos metafóricos que hasta entonces ocupaban los márgenes de un devenir principalmente narrativo:

[...] la fluencia de lo imaginario, en el estilo, se convierte en el semillero temático de sus últimas obras. Al borde de lo que narra, lateralmente, venía haciendo presión una necesidad expresiva más profunda; ésta se manifiesta en la presencia de esas imágenes que tienen una textura más densa y cargada: vienen de lo más profundo de su mente y se instalan así, por virtud del desarrollo metafórico, en el centro focal de la atención. Un nuevo desplazamiento del centro de gravedad ocurrió ahora: el centro está en la superficie. Porque la única captación posible de los temas que se le imponen consiste en imágenes, y las imágenes serán el punto de arranque de los nuevos temas. Por eso algunas de las obras que a partir de ese momento escriba serán como el desarrollo argumental y moroso de algunas imágenes que brotaron como al pasar en el transcurrir de una prosa que había comenzado empeñándose solamente en narrar.⁵⁷

La posición de Ferré se encuentra, por tanto, en un punto de síntesis de la teoría todoroviana de lo fantástico con dos importantes exponentes de la crítica felisbertiana que la preceden: el ensayo de Díaz y la monografía de Francisco Lasarte.⁵⁸

57 Ibid., pág. 148. Se apuntan en este párrafo dos ideas sobre las que reflexionaremos más adelante: la de los sucesivos cambios de tema en la obra de Felisberto, que Jorge PANESI (*Felisberto Hernández*, ed. cit.) encuentra discutible, y la de la importancia del “trabajo en superficie” felisbertiano, que será el punto fuerte de Saúl YURKIEVICH, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández” en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 361-383.

58 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit. El interés del libro de Ferré radica sobre todo en la agilidad con la que realiza esta síntesis y no tanto en la originalidad de su punto de vista.

En el caso de Díaz, la motivación para introducirse declaradamente en el terreno del relato fantástico la encuentra Ferré en la utilización un tanto ligera del término “fantástico” que el autor realiza en el capítulo IV de su estudio y que titula precisamente “Los cuentos plantas. De la introspección a la literatura fantástica”.⁵⁹ Sin embargo, Díaz se despreocupa completamente de ofrecer cualquier definición de “literatura fantástica”, sobre todo porque utiliza el término como una apoyatura *ad hoc* para referir un proceso muy particular de la obra de Felisberto:

Para caracterizar de alguna manera el cambio que en su producción ocurre a partir de entonces [a partir del bloqueo experimentado en *El caballo perdido*] se puede aludir a la aparición de lo fantástico: las obras que a partir de ese momento publicó podrían merecer tal calificativo. Sin embargo no es seguro que esa sola indicación resulte realmente esclarecedora.

Debemos decir que lo fantástico aparece como un modo de superar el callejón en el que quedó encerrado en aquel momento crítico. El narrador ve socavada su tarea narrativa por la irrupción de elementos laterales que le obligan a atender a los procesos mismos de la creación y a dejar proliferar su relato en ramazones metafóricas, y advierte que aquí mismo, en ellas, está su tema. Probablemente ese nuevo núcleo temático se le hizo evidente en *El caballo perdido*; allí comprendió que su asunto no era la narración objetiva, ni siquiera la evocación de tiempos pasados, sino la objetivación de sus propios, íntimos movimientos espirituales en relación con los temas aparentes de la narración; ni siquiera el diálogo mismo con los recuerdos, sino el modo de ese diálogo.⁶⁰

Díaz reconoce, por tanto, lo precario de la caracterización de una parte de la producción felisbertiana como “literatura fantástica” y, además, ilus-

59 José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ed. cit., págs. 144-152.

60 *Ibíd.*, págs. 144-145.

tra de modo heurístico qué es lo que él entiende, en este caso particular, por “fantástico”: un modo de percepción (y, consecuentemente, de escritura-lectura) que privilegia la fantasía, en el sentido de “producto de la imaginación”, es decir, de “imagen artística”. Díaz hace equivaler la serie de movimientos “involutivos” del lenguaje metafórico felisbertiano con una búsqueda escapista del espectáculo (es decir, de la imagen especular) que le permite la recurrencia sucesiva a una especie de “operación de bajada” (el término es nuestro) hacia estados más primarios de conciencia, en la búsqueda incesante de la reconciliación de la conciencia escindida.

Se pueden observar entonces dos modos elementales de generar imagen en la manifestación felisbertiana: como un espectáculo narrado en el texto (un espectáculo del enunciado), como ya hemos visto en “Nadie encendía las lámparas” o en “Mi primer concierto” o bien como un espectáculo del lenguaje (de la enunciación). Pero lo que es más importante es que, de la indeterminación entre estos dos modos –indeterminación apropiada, como sabemos, por una inseguridad de orden epistemológico sobre el estatuto de verdad de lo narrado– surge una tercera vía epistemológica que comienza a confundirse con la propia ontología de la manifestación: la hibridación de la imagen lingüística y de la imagen narrativa, que es como decir la indiferencia entre la floración lingüística de la metáfora y la metáfora misma y que diluye la frontera entre las figuras del enunciado y de la enunciación. El espectáculo que así surge es el de la generación de otro espectáculo; es el asombro de la ficción que se vuelve sobre sí misma y, desprendiéndose de su contexto, intenta hallar su verdad en la mera afirmación de su existencia como producción de sentido. Podríamos retomar una vez más la expresión de Breton y decir que la manifestación intenta, en la última época de Felisberto, *hacer imagen consigo misma*. Esta

interpretación, que no es más que otra manera de precisar el estatuto paradójico de la obra felisbertiana partiendo de las hipótesis de José Pedro Díaz, propicia, por el modo en que la reformulamos, una ramificación de distinta índole: al haber postulado que la escritura de Felisberto es problemática con respecto al concepto de “verdad”, hemos dado por sentado que la vía por la que esta escritura intentaría solventar su estado paradójico sería de corte epistemológico. Pero una duda tan radical como la de su propia veracidad provoca en el discurso una disolución de la mayor parte de sus coordenadas de referencia. Ya que un discurso *es* en la medida en la que *dice*, un discurso que duda de lo que dice comienza a desdibujar su propio ser. Dicho de otro modo: la existencia de un discurso —de un ser epistemológico— que basa su palabra en la duda de su existencia —en la duda de la posibilidad de una ontología— hace equivaler su problemática epistemológica con su problemática ontológica; su curiosidad por el espectáculo de sí mismo retrocede hasta la investigación de la generación de ese espectáculo y, desde una posición problemática en la que también la diferencia entre sujeto y objeto se desdibuja, opta por una reificación crítica; intenta volver a introducirse en sí mismo a través de un corte transversal e irónico, “al sesgo”, en el que ya no hay palabra y cosa, o metáfora y floración lingüística, sino solo un espectáculo que deviene realidad.

5.8. Espectáculo y deseo

En este sentido, conviene señalar aquí otro análisis sobre “El acomodador” que también intenta investigar el relato por medio de la teoría de lo fantástico de Todorov: “*El Acomodador*, texto fantástico” de Maryse Renaud.⁶¹ Lo que nos interesa en particular de este ensayo es la ambigüedad

61 Maryse RENAUD, “*El Acomodador*, texto fantástico” en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., págs. 257-277. En varios aspectos,

que Renaud detecta entre significado figurado y significado literal, por una parte, y aquella otra entre espectáculo y sueño. Los dos fenómenos se presentan como correlatos en la enunciación y en el enunciado, respectivamente, de lo que para Renaud es una estructura narrativa fantástica.⁶²

Comenzando por la ambigüedad entre espectáculo y sueño, la autora afirma que

[e]l teatro es un punto de referencia, un elemento de comparación que permite definir el mundo, como aparece claramente en el episodio del “comedor gratuito” en que el hall es casi tan grande como el de un teatro, y cuyo propietario es comparado a un director de orquesta. El

este artículo ensaya una aproximación a “El acomodador” muy similar a la de Ferré. No obstante, parece que Ferré no conocía el volumen de Sicard, que no incluye en su bibliografía. Esto es significativo en la medida en que es un índice del interés de parte de la crítica por explicar a Felisberto como un autor “fantástico” en un periodo (finales de la década de 1970 y principios de la de 1980) en el que el término está bastante en boga entre los estudiosos de la literatura rioplatense, debido sobre todo al uso intensivo al que por entonces lo está sometiendo Julio Cortázar.

- 62 Renaud no habla, en términos estrictos, de enunciado y enunciación. Su estudio se divide en dos partes que se dedican, respectivamente, al análisis estructural del texto y al análisis de “las cadenas [de significados] que permiten que se constituya el sentido” (ibíd., pág. 270). Trasladadas a nuestro sistema analítico, estas categorías representan cada una un aspecto de la enunciación (el significado) y del enunciado (la estructura). Consideramos que el análisis semiológico de Renaud se sitúa en el nivel de la enunciación lingüística, por cuanto estudia “cadenas” de significados lingüísticos, mientras que el análisis estructural se sitúa en el plano del enunciado porque atiende a parámetros de género y tema. Por lo demás, no nos parece factible la división tajante de la autora cuando sostiene que en la primera parte del artículo ha “en-carado [el texto] desde una perspectiva estructural, *que ha dejado de lado toda interpretación del texto, todo estudio del significado*” (ibíd., pág. 270; la cursiva es nuestra) y que dedicará la segunda al estudio de las cadenas de sentido, entendiendo que este sentido se forma por aglutinación de significados. En realidad, el estudio exento de la enunciación de la manifestación (que podría hacerse equivaler al “texto”) incluiría el estudio de los significados lingüísticos que lo componen, pero el encadenamiento de estos significados no bastaría para establecer el sentido (un sentido) de la manifestación, porque gran parte de las trazas de sentido están implicadas en los condicionamientos temáticos y genéricos del enunciado (“la estructura”) y no tienen por qué ofrecerse como significados en la enunciación. De hecho, no suelen hacerlo, porque son elementos cuya introducción depende en gran medida del lector; especialmente en un autor como Felisberto, que suele prescindir de relaciones significantes pertinentes en las enunciaciones de sus manifestaciones (lo que él quiere es hablar de “lo otro”).

“comedor gratuito” reproduce muchos de los rasgos específicos del mundo del teatro y el uso de términos tales como “aparecer”, “salir”, no es fortuito, lo mismo que en las primeras líneas del texto, todas esas expresiones que re-introducen el lexema “teatro”, re-introducen también la noción de “representación ficticia”, de ficción, inherente al lexema mismo.

Pero a partir de la página 36 y de la frase: “estos ensayos no me dejaban dormir y hasta penetraban un poco en los sueños”, la proximidad de las dos realidades teatro-sueño no hará sino confirmarse, y, así como “el acomodador” introduce en el mundo ficticio del teatro, introduce también en el mundo del sueño, considerando la ambivalencia del término “sueño”.⁶³

La importancia de la ambivalencia entre espectáculo y sueño es capital no solo en “El acomodador”, sino en toda la obra felisbertiana, siempre que se le apliquen ciertas reservas. No se trata de dilucidar alguna posible frontera entre el sueño y la vigilia que divida en dos grupos las anécdotas de la narración (aquellas que son vistas y aquellas que son soñadas) sino que, como ambigüedad, exige una aceptación simultánea de las dos proposiciones: la realidad como espectáculo y la realidad como sueño y, a su vez, la aceptación del espectáculo y el sueño como formas de la realidad. Debemos regresar de nuevo a la teoría bretoniana de la “ensoñación despierta”⁶⁴ y observar las similitudes entre ambos planteamientos: el sueño, independientemente de si se produce mientras el sujeto duerme o mientras

63 Maryse RENAUD, “*El Acomodador*, texto fantástico”, ed. cit., pág. 273. Renaud cita por la edición de las *Obras completas* de Arca. La frase que cita se encuentra en II, 86 en la edición que nosotros utilizamos, con algunas variaciones: “Esos ensayos no me dejaban dormir; y hasta penetraban un poco en los sueños”. Es notable que se anote el significado metafórico de “acomodador” como un introductor en la ficción, porque Ferré también lo hace, ya en el epígrafe que da título al segundo capítulo de su libro: “El acomodador de realidades fantásticas” (cfr. Rosario FERRÉ, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ed. cit., pág. 23).

64 *Vid. supra*, págs. 238-239.

está despierto, como fantasía exacerbada provocada por un estado anímico propicio, supone una forma de observar del sujeto y, al mismo tiempo, una forma en que las cosas observadas se organizan. En realidad, tanto la observación del sujeto como la organización de los objetos parten del modo de percepción del sujeto. Pero, si la observación es un acto voluntario y orientado, la percepción, aun cuando se realiza en el sujeto, no depende de su voluntad sino de su deseo, que no puede controlar ni organizar directamente. *La percepción de la realidad como sueño o espectáculo implica una subjetivación total de lo real sobre la que el sujeto no ejerce ningún control.* La interpretación de lo observado, sobre la que el sujeto sí aplica su voluntad, se produce como un fenómeno distinto y posterior a la propia observación y, por lo demás, no se deriva obligatoriamente de ella (teóricamente, el sujeto podría limitarse a su posición de observador del sueño o el espectáculo, si bien lo habitual es que introduzca una interpretación que concilie lo observado con lo conocido). La percepción espectacular-onírica es, por lo tanto, arbitraria y autónoma: no depende de otras percepciones (aun cuando halla su sustrato en ellas) y no organiza su material de acuerdo a ningún proyecto ni atendiendo a ninguna finalidad. Frente a la forma valorativa que hace que el sujeto, voluntariamente, se incardine en el material de lo real y realice el “objeto estético” (según los términos de Bajtin), la percepción espectacular-onírica supone una incardinación del sujeto en el material a través de una forma no-valorativa: se produce una selección y una reformulación del material aportado por la realidad (por el mundo objetivo), pero el sujeto no es *agente* de esta selección. No se trata, entonces, tanto de un sujeto como de una *subjetividad deseadora* que debe estudiarse como una extensión, un espacio o un escenario antes que como una instancia personal e individual.

Cuando el sujeto de la escritura intenta revalorizar el espacio subjetivo arbitrariamente generado en el sueño o en el espectáculo se encuentra con la paradoja de tener que someter una extensión indiscreta, aleatoria y arbitraria a categorías discretas y lineales –cronológicas– como lo son las del lenguaje. Y a este problema se le añade el de que, como subjetividad creadora, debe operar una selección y una ordenación sobre un material que ya ha sido seleccionado y ordenado previamente por su correlato deseador. *La necesidad de valorizar la selección de su subjetividad deseadora por medio de su subjetividad creadora mueve al sujeto a convertir el espectáculo-sueño en escritura y, al hacerlo, lo conmina a un estado de frustración irremediable provocado por la atestación de la imposibilidad de conciliar ambas verdades: la de la selección deseadora y la de la selección valorativa.*

Este es el problema que bloqueaba al narrador de *El caballo perdido* y lo obligaba a volver su forma valorativa sobre una forma valorativa anterior: en lugar de continuar imponiendo una forma valorativa a un material que ya estaba formado como deseo (como sueño, recuerdo, espectáculo), opta por incardinarse en un material en el que ya se había incardinado previamente; retoma el relato de sus recuerdos con Celina (esto es, el objeto estético generado por la aplicación de una forma valorativa sobre un material psíquico, por una parte, y lingüístico, por otra) y le aplica una nueva forma valorativa: la de la autocrítica de la primera forma. Esto provoca dos efectos divergentes en el sujeto. Por un lado, consigue afirmarse en una posición crítica cuya verdad no le plantea dudas: el distanciamiento crítico bajo la forma de la duda sobre la verdad de su relato le permite la certeza de que *existe una duda y él se la ha planteado*. Por otro, y debido precisamente a la manera precaria en que se consigue esta certeza, el

sujeto se ve obligado a suspender el estatuto de verdad de lo que hasta entonces ha relatado. En definitiva, la asunción de uno de los dos predicados de verdad supone el rechazo del otro: o bien mi duda responde a la verdad, y, por lo tanto, mi relato es falso; o bien mi relato es verdadero y, entonces, mi duda no responde a la verdad (sus premisas son falsas). Si el sujeto intenta, como lo hace en *El caballo perdido*, abrir el espacio de la escritura a los dos predicados, el resultado será necesariamente inestable. La crítica no estará asumida por el objeto criticado y, consecuentemente, la escritura no podrá encontrar más que un fin arbitrario; se detendrá ante una contingencia y se cerrará forzosamente sin haber resuelto el problema del que había surgido. Esto no quiere decir que la manifestación sea fallida, por cuanto, al menos, es consciente de la irresolución de su problema, pero, en cualquier caso, propondrá un motor de escritura que funciona mediante la tensión de dos predicados enfrentados y que, consecuentemente, no podrá desplazar la escritura fuera de su propio movimiento. La escritura así generada es hermética y espiral y se cierra progresivamente sobre sí misma. Virtualmente, podría cerrarse en su autocrítica hasta el punto en el que resultase ilegible para toda alteridad. Esto deriva de nuevo en el problema de la ontología de esa escritura en la medida en que ningún “otro” podría atestiguar su mera existencia.

A partir de su tercera etapa, Felisberto evitará esta revalorización crítica directa sobre lo ya valorizado mediante, precisamente, una valoración directa y primera del “otro material”: el lenguaje. Abandonando su preocupación por la verdad sobre la anécdota, se centrará en la verdad sobre el lenguaje, es decir, *en la literalidad de la enunciación*. Es por ello que resulta interesante observar cómo Renaud señala esta ambigüedad entre sig-

nificado literal y significado figurado en su análisis del siguiente pasaje de “El acomodador”:

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: “¡*Apúrate*, hipopótamo!” Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. Después me dijeron otras cosas. Y cuando ya me habían llenado la memoria de palabras como cacharos sucios, evitaban tropezar conmigo y daban vuelta por otro lado para esquivar mi pantano. (“El acomodador”, II, 78)⁶⁵

A partir de este párrafo, Renaud elabora esta interpretación:

Al comienzo del párrafo, en la expresión “Me hundía en mí mismo como en un pantano...” el elemento comparativo “como si” marca bien que se trata de una sensación propia del sujeto y que en consecuencia entraña una fuerte carga de subjetividad. En seguida la reificación del sujeto, sensible en “mis compañeros tropezaban conmigo”, indica que la transgresión de los límites sujeto/objeto está en curso y que “tropezar” y “estorbo” deben tomarse en sentido propio; viene luego una animalización poco halagadora a la que sigue de nuevo la metáfora del pantano.

Sin embargo esta metáfora, que se propaga en el texto, cambia de función. Deja de ser sólo una metáfora y, rigiendo una serie de términos concretos como “caer”, “pegarse”, “hundirse”, transforma el “pantano” interior del héroe en una realidad concreta, material y exterior.

65 Renaud cita por la edición de Arca (págs. 29-30) e introduce dos variantes: “¡*Apúrate*, hipopótamo!”, con el verbo en redonda, en lugar de la cursiva, y “daban vueltas por otro lado”, con el sustantivo “vuelta” en plural. La edición de *Nadie encendía las lámparas* de Enriqueta Morillas (pág. 100) lee como la de Siglo XXI, por lo que es posible que las variantes sean una mala lectura de Renaud.

Un deslizamiento hábil se ha operado desde el sentido figurado al sentido propio.⁶⁶

Efectivamente, el *yo* del relato comienza un proceso de reificación que desvirtúa las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo. En este sentido, el primer paso es la objetivación del lenguaje: el *yo* es un correlato lingüístico (pronominal) del sujeto; su proyecto de reificación parte, por lo tanto, de su condición lingüística. Al reificar la palabra, el sujeto consigue suspender la separación entre nombre y cosa nombrada. Ya no hay cosas nombradas, solo cosas-nombre. Una vez considerado como objeto, el lenguaje (y la manifestación literaria que se deriva de su uso) recuperan cierta seguridad sobre su ontología: su naturaleza del decir ha sido sustituida, de manera bastante forzada, por una naturaleza del estar (las cosas *son*, a los ojos del sujeto, porque *están*; su presencia es la garantía de su existencia). El problema se traslada entonces hacia una nueva división: el sujeto queda privado de la subjetividad de su habla. Como reincorporar la palabra al sujeto (des-reificar y re-subjetivar el lenguaje) lo devolvería al problema inicial, al sujeto no le queda otra opción que una “huida hacia delante” mediante la operación arriesgada de su propia reificación.

Las palabras caen, por lo tanto, como cosas que son dentro del sujeto, que ya no es receptor lingüístico sino continente objetivo: objeto él mismo que contiene, a su vez, otros objetos. De acuerdo con esto, no compartimos la necesidad de Renaud de acudir a las categorías espaciales de lo externo y lo interno. En un mundo plenamente reificado, la diferencia entre estas categorías (y, como categorías relativas, las propias categorías) resultan no solo impertinentes, sino ilógicas. En un mundo sin sujeto no existen los puntos de vista desde los que el sujeto construye su *imago*

66 Maryse RENAUD, “*El Acomodador*; texto fantástico”, ed. cit., págs. 262-263.

mundi y, en consecuencia, el espacio y el tiempo devienen ininteligibles (porque no hay “nadie”, ninguna conciencia que pueda atestiguarlos). El “pantano” del *yo es el yo*, no está ni dentro ni fuera de él, sino que ocupa su posición, como un objeto más, dentro de un mundo totalmente objetivo y totalmente inconsciente de sí mismo.

Evidentemente, esta hipótesis que planteamos no puede dar cuenta, tal y como hasta ahora la hemos desarrollado, de cómo la manifestación se hace legible. De hecho, supondría la imposibilidad de que este mundo-lenguaje-objeto pudiese manifestarse en modo alguno. Y esto es un sinsentido, porque empíricamente podemos comprobar, como lectores, que la manifestación se realiza efectivamente.

O bien, entonces, nuestra hipótesis es inviable (pese a que la explicación que la manifestación da de sí misma parece apuntar en esta dirección), o bien falta un elemento que re-subjete y vuelva legible al *yo-objeto* y a su mundo de palabras-objetos. De nuevo la función narrador puede proporcionar una salida aceptable a estas tensiones entre sujeto y objeto. El narrador, en este cuento y en otras muchas narraciones de Felisberto, coincide en la posición actancial con el *yo* protagonista, como ya sabemos. Es desde esta posición del narrador (desde el lugar común que ocupan narrador y protagonista en la manifestación a través del pronombre *yo*) desde donde el sujeto de la narración puede alternar entre su reificación como protagonista y su autenticidad subjetiva como autor-lector. El narrador ejerce así una función comunicadora (como siempre hace) entre manifestación y autor-lector, con la particularidad de que, en este caso, estabiliza el equilibrio sujeto/objeto que, normalmente, ya está dado en la propia manifestación. Discrepamos con Renaud, por lo tanto, en que el “pantano” deje de ser metáfora: la anulación del “como si” afecta al mun-

do metafórico del *yo* protagonista, suspendiendo todo sentido que no sea el literal. Pero el “pantano”, que es una metáfora para el propio *yo*, se genera en una posición alterna,⁶⁷ la del narrador, que preserva la legibilidad del texto precisamente porque mantiene clara la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje literal.

5.9. Reificación y re-subjetivación en “El acomodador”: una cartografía del deseo

Desde esta perspectiva interpretativa, y tras haber comentado algunas de las aproximaciones críticas a “El acomodador” más relevantes, procederemos a desglosar nuestro propio análisis del cuento, de manera que el mecanismo de reificación total del sujeto y su posterior realización como manifestación accesible para el autor-lector queden ilustrados de manera clara.

El principal medio bajo el que la función narrador actúa para salvar la ilegibilidad de una manifestación vuelta objeto es el de introducir “hitos” textuales que, a modo de indicaciones escritas sobre un mapa, resemantizan algunos puntos de la extensión objetiva y crean sobre ella una red de contactos isotópicos que permiten al sujeto autor-lector regenerar las categorías subjetivas que se habían perdido en el proceso de reificación. Traducida a una estrategia narrativa concreta, esta operación se realiza en “El acomodador” (y en otros textos felisbertianos, veremos el caso de “Menos Julia” en el siguiente capítulo) bajo la forma de una *mise en abîme* de la propia operación en distintas figuras anecdóticas o temáticas.⁶⁸

67 Hablamos de “posición alterna” y no de “posición superior” porque, como se verá en el capítulo séptimo, no concebimos el funcionamiento de las manifestaciones felisbertianas como una estructura jerárquica o estratificada, sino como una red superficial y aleatoria de elementos heterogéneos.

68 Parece comprensible que la *mise en abîme* sirva para devolver la legibilidad a un objeto estético que se había cerrado sobre sí mismo hasta abandonar toda alteridad.

En “El acomodador” podemos observar con bastante claridad algunos de estos “hitos” e, incluso, relacionarlos con alguna de las figuras isotópicas que encontrábamos en las manifestaciones que ya hemos analizado.

Para comenzar, conviene reflexionar sobre la manera en la que, tanto en “El acomodador” como en casi todos los cuentos a partir de *Nadie encendía las lámparas*, la manifestación se sirve de una reterritorialización de los procesos de memoria e imaginación en clave urbana: las ciudades de los cuentos de Felisberto se configuran como aglomeraciones indeterminadas de elementos urbanos reconocibles. La manifestación respira perfectamente el ambiente de la ciudad de provincias donde se desarrolla la anécdota, pero es incapaz de delinear su plano con una mínima concreción. El mapa de la ciudad que nos presentan estas narraciones es el mapa de un sueño o de un deseo: sus elementos son concretos y reconocibles, pero las relaciones entre ellos son movedizas e incalculables:

Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande. Su centro –donde todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas– quedaba cerca de un río.

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad. (“El acomodador”, II, 75)

Ambos procesos comparten una naturaleza geométrica, basada en el recorrido de una espiral. Asimismo, como veremos más adelante, un tema como el de los espejos guarda también cierto parentesco con la repetición espiral cuando la división uno/otro (personaje/reflejo) se anula mediante la proliferación de reflejos (la refracción múltiple, producida al enfrentar dos espejos, ofrece un resultado parecido a la *mise en abîme* de la heráldica o efecto Droste). Y, a su vez, todos estos fenómenos remiten al desarrollo rizomático en el que se basa parte de la teoría esquizo-analítica de Deleuze y Guattari (vid. Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma (Introducción)*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 2010, pássim.).

El *yo* del relato funciona como un electrón sobre el mapa de la ciudad indeterminada: su posición no se puede saber con certeza; tan solo es susceptible de estar en unos lugares con más probabilidad que en otros. Del mismo modo que sucede con el protagonista de *El castillo* de Kafka, el *yo* es la única pieza móvil de una improbable máquina estática. En el caso de Kafka, esta máquina suele funcionar de acuerdo a los mecanismos de lo onírico. Es una máquina soñante en la que el sujeto soñador se percibe a sí mismo como la única pieza móvil; una pieza extraña a la máquina que es constantemente rechazada por su impertinencia. Para la máquina, es todo el sueño –la propia máquina– el que se mueve y el soñador el que permanece estático (de nuevo se presenta un conflicto de intereses entre dos subjetividades que pretenden ocupar una misma posición). La narración de la ilusión de estos movimientos del protagonista se reifica en Kafka por medio de la planificación de una ciudad indeterminada, cuya indeterminación surge de una hipertrofia burocrática: la estratificación hiperjerárquica de su espacio atomiza el plano, al tiempo que desvirtúa cualquier posibilidad de discernir la jerarquía, que, debido a su excesiva derivación fractal, tiende a verse como un continuo orgánico. Es por ello que el protagonista percibe su movimiento como el de un electrón: el espacio por el que se mueve está tan atomizado que situarse en un punto u otro no representa ninguna diferencia funcional. Estando en un punto, el protagonista podría perfectamente estar en otros muchos, presumiblemente distintos en la estructura de la ciudad pero funcionalmente idénticos (idénticamente impertinentes).

Felisberto, por su parte, diseña una ciudad más reconocible, porque la máquina por la que se mueve su *yo* es una máquina espectacular. En realidad, una máquina onírica no deja de ser un tipo de máquina espectacular;

pero en el caso de Felisberto, el espectáculo mismo alcanza un grado de indeterminación que permite a la manifestación oscilar entre lo imaginario, lo onírico y lo memorial. Tras el conflicto entre el *yo* y su socio en *El caballo perdido*, tal y como lo hemos visto en el análisis de José Pedro Díaz, Felisberto opta por mover todo su material narrativo hacia la superficie de la enunciación metafórica. El espectáculo de la metáfora no es más que la reificación lingüística de la propiedad de lo espectacular en general. Las formas particulares de los espectáculos del sueño, de la rememoración o de la pura invención, que hallan sus diferencias características en la manera en que ordenan y valoran el material del que el sujeto las provee por medio de su experiencia de lo real, se encuentran aquí en una forma tan desnuda que resulta imposible diferenciar su sustrato. Dicho de otro modo: las formas del espectáculo felisbertiano son tan fermentarias que sus manifestaciones no ofrecen otra cosa que puro espectáculo. Cada acto de lectura puede enmarcarlas en los territorios del sueño, la memoria o la imaginación, pero lo cierto es que esta asimilación vendrá antes del lector que del propio texto.

La narración felisbertiana planifica su territorio, no obstante, partiendo de una dicotomía básica: “Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad.” El mapa de la manifestación se divide categóricamente en la parte ya trazada (los “lugares preferidos”) y la parte por trazar (“todo lo que no conocía de aquella ciudad”). El movimiento del *yo* se realiza, obviamente, en la parte trazada, pero su tendencia es la de cruzar el umbral de lo desconocido. Como el trazado de la ciudad-espectáculo es movedizo (“agujeros próximos” y “conexiones inesperadas”), el *yo* puede acceder a una parte desco-

nocida cuando menos se lo espera –y, normalmente, esto es lo que pasa: deviene lo sorprendente– y encontrar así un motor narrativo bastante eficaz: búsqueda ociosa, encuentro fortuito, sorpresa, desilusión ante la desaparición del anhelo de búsqueda y vuelta a la situación inicial de búsqueda ociosa. El *yo* no sale enriquecido de este proceso, porque su actividad, que parte ya de una motivación poco específica, lo devuelve siempre a esa misma actividad. La iluminación de una parte oscurecida del mapa tan solo revela la desilusión de la indiferencia de esa parte con respecto a las otras ya iluminadas, al tiempo que devuelve al optimismo incansable e inconsciente de la búsqueda de otra parte oscurecida, sin prever nunca la posibilidad de que esa parte sea también indiferente. La paradoja del *yo* en estos relatos es que se interesa por iluminar una parte oscurecida, aun a sabiendas de que las partes iluminadas no le interesan en absoluto. No obstante, la propia itinerancia que se ofrece por las partes iluminadas hasta desembocar (o no) en una parte oscurecida tampoco está exenta de placer. Por eso, en algunas ocasiones, la parte oscurecida se desvela al comienzo del relato y, aún así, el *yo* puede seguir abriendo camino en la manifestación, por el mero placer ocioso de recorrer sus estancias.

En la planificación de la ciudad de “El acomodador”, no obstante, se señalan una serie de hitos que tienden a atraer sentidos más concretos, menos variables. La topografía “fija” más evidente es la que construye un sistema bipolar entre la “pieza” del *yo* y la casa del “benefactor” que ofrece las cenas gratuitas. El *yo* traza un movimiento de progresión desde su vivienda hacia la casa del benefactor. En este sentido, no parece problemático asimilar esta salida de la propia casa –la casa del pobre, de la que

ni siquiera es propietario⁶⁹— hacia la casa del otro —la casa del rico, de la que tampoco es propietario pero que, a diferencia de la propia, desea poseer— como una reificación en el plano argumental del movimiento metonímico que el *yo* realiza al salir del propio cuerpo (que tampoco le pertenece, en la medida en la que no le obedece) en busca de un cuerpo-otro en los ejemplos que ya hemos analizado.⁷⁰ Pero este sistema binario se duplica a través de una subdivisión de sus polos: ambas “casas” alternan entre una parte iluminada y una parte oscurecida. En lo que se refiere a la casa del benefactor, la división resulta bastante clara:

En una de las cenas y antes que apareciera el dueño de casa en la portada blanca, vi la penumbra de la puerta entreabierta y sentí deseos de meter los ojos allí. Entonces empecé a planear la manera de entrar en aquella habitación, pues ya había entrevisto en ella vitrinas cargadas de objetos y había sentido aumentar la luz de mis ojos. (Ibíd., II, 80)

Si el desplazamiento desde la “pieza” hasta el comedor de la casa se efectúa como un movimiento empujado por la *necesidad*, y es por tanto una pulsión *alimenticia* que surge del cuerpo del *yo*, el desplazamiento hacia (y no “hasta”) la habitación en penumbra está incitado por el *deseo*, y obedece a una pulsión *intelectual* que surge del *yo* mismo, que atisba una salida a la situación conflictiva con su cuerpo.

De nuevo los sentidos de la carne y el alimento se formulan en el nivel simbólico del relato, y se completarán con el componente sexual con la introducción del personaje de la hija del dueño de la casa. Al igual que en

69 En este cuento en particular, no se especifica que el protagonista viva en una habitación de alquiler, como sí se hace en otras ocasiones. Sin embargo, la idiosincrasia del pianista pobre de los relatos de Felisberto, junto con la aplicación de un conocimiento básico del contexto social en el que se enmarca el relato, justifican un prejuicio interpretativo que resulta pertinente: la descripción del modo de vida del acomodador y de la configuración física de su “pieza” exigen que esta desposesión esencial (la ausencia de una casa propia) se haga presente en la interpretación del lector.

70 *Vid. supra* los epígrafes 3.3-3.6.

“Nadie encendía las lámparas” o en “El balcón”, el *yo* intenta operar una apropiación ilícita de la carne como sexo, (la mujer joven, la “enamorada” del balcón) usurpando la posición del propietario lícito (las viudas, el padre de la “enamorada”) mediante el aprovechamiento de una situación ventajosa: la invitación del “amo” a compartir su casa y su alimento. El *yo* felisbertiano, en todos estos relatos, “muerde la mano que le da de comer” al sacrificar una posición de “siervo favorito” o, sencillamente, de “invitado” en favor de otra en la que, tal vez y solo tal vez, pueda subvertir la jerarquía “amo-anfitrión”/“siervo-invitado”. Evidentemente, en un nivel narratológico podemos asociar este procedimiento, muy remotamente, con el prototipo “Anfitrión contra Zeus”, que, no obstante, presenta una diferencia notable: Zeus es amo e invitado; Anfitrión es siervo y anfitrión. En la concepción del mundo que ilustra la historia de Anfitrión, la usurpación por parte de Zeus es lícita desde el momento en que él es el amo y, por lo tanto, el legítimo poseedor de lo suyo y de lo de sus siervos. La invitación de un siervo hacia su amo es una situación desnaturalizada y la reapropiación del amo devuelve el equilibrio a un sistema proto-feudal. La actitud del *yo* felisbertiano es, por el contrario, auténticamente subversiva, porque supone una apropiación en toda regla ilegítima que, además, se ejerce en un contexto mucho más resbaladizo en cuanto a las posiciones de amos y siervos (la sociedad burguesa, es decir, un feudalismo del dinero, que, a diferencia del feudalismo de la tierra, obtiene su legitimación por la posesión del poder sobre el mundo, y no por la posesión del mundo mismo).

El *yo* se juega su sustento en aras de la posibilidad de cumplimiento de un deseo. Esto es lo que sucede en el polo “de llegada”, la casa burguesa. Pero en el polo “de salida”, la “pieza” en alquiler, sucede un aconteci-

miento similar. El espacio está también subdividido en un ámbito de la necesidad y otro del deseo, solo que ahora formulados bajo formas negativas:

Cuando volvía cansado a mi pieza y mientras subía las escaleras y cruzaba los corredores, esperaba ver algo más a través de puertas entreabiertas. Apenas encendía la luz, se coloreaban de golpe las flores del empapelado: eran rojas y azules sobre fondo negro. Habían bajado la lámpara con un cordón que salía del centro del techo y llegaba casi hasta los pies de mi cama. Yo hacía una pantalla de diario y me acostaba con la cabeza hacia los pies; de esa manera podía leer disminuyendo la luz y apagando un poco las flores. Junto a la cabecera de la cama había una mesa con botellas y objetos que yo miraba horas enteras. Después apagaba la luz y seguía despierto hasta que oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos con el hacha, y la tos del carnicero. (Ibíd., II, 76)

La “pieza” es el lugar del *yo* porque es su casa, es decir, entendida como alojamiento que ofrece protección y descanso. Aunque el *yo* no posee su casa, en el sentido de propiedad económica, es el usufructuario, con lo que, en un nivel existencial, puede considerarse como “amo de su casa” (en la vida, a diferencia de lo que ocurre en la economía, los objetos son poseídos por quien los vive, no por quien obtiene de ellos un rédito). Pero, del mismo modo que sucede con el *yo* mismo, la posesión de la casa no es totalmente estable. Hay siempre “algo más” que se espera descubrir “a través de puertas entreabiertas”. Los experimentos del *yo* para acceder a ese algo más o, por lo menos, para encontrar alguna “puerta entreabierta”, pueden entenderse entonces como un intento mágico de superar el fracaso epistemológico. El *yo* intentará que lo que no puede ser des-velado le sea re-velado. Y esta re-velación, este doble velo que añade la máscara del misterio sobre la máscara de la realidad, solo puede entenderse

como un proceso mágico, en el sentido en el que conocimiento (epistemología) y existencia (ontología) pierden la especificidad que los hace discernibles entre ellos. Se trata de un proceso a-filosófico (porque no le concierne el conocimiento de las cosas, sino las cosas mismas) e incluso a-mítico (porque no está organizado de manera estable, sino que debe recrearse para cada acto concreto partiendo de unos axiomas elementales).⁷¹

El misterio se formula, así, como una intuición sobre lo que no se ve pero se desea ver. Por supuesto, el deseo, que no atiende a razones de necesidad o de contingencia, genera su propia imagen de la visión deseada. Pero el sujeto puede percibir una degradación en esta imagen de la imagen del deseo: la siente, antes que verla, como una premonición, como una realidad de calidad dudosa, ya sea esta la calidad del sueño, de la memoria o de la imaginación. Por eso el umbral entre el sueño y la vigilia queda siempre marcado por un vacío interpretativo, una “tierra de nadie”, ese espacio ambiguo que Genette detectaba en la “figura” del signo poético, entre su significante y su significado. El *yo* “seguía despierto hasta que oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos con el hacha, y la tos del carnicero”. El ruido que entra por la ventana, no por la puerta, es la premonición auditiva (la imagen degradada) de la imagen del deseo del *yo* y, de una manera perversa, lo amonesta con la inversión de ese deseo: la carne que prepara el carnicero no es vianda, sino carne cruda

71 Podemos observar entonces cómo el principio de asistematicidad promulgado por Vaz Ferreira todavía se mantiene en las manifestaciones estructuralmente “más organizadas” de la obra felisbertiana. No es tanto que el “fermento” deba ser un fragmento como que no pueda generar progresión sistemática: la proliferación de fermentos construye un *organum* que halla su variedad en la extensión de su homogeneidad, y no en la progresión vertical de la sucesiva especialización de los elementos que lo integran. Felisberto no “hace obra”, en el sentido en que su *corpus* es un conjunto de unidades atomizadas y equivalentes más que la concreción de una trayectoria con pretensiones evolutivas.

y, desde luego, no es placer ni sexo, pero sí violencia, enfermedad y muerte. La premonición advierte al sujeto de la otra posibilidad de su deseo, la que el deseo nunca contempla: la posibilidad de su no cumplimiento.

A cada lado de este umbral se sitúa uno de los contendientes. La necesidad, por un lado, como realidad, objeto y sustento; el deseo, por otro, como sueño, imagen y promesa. La usurpación de la casa del otro, como toda subversión, es una operación ilegítima que puede adquirir legitimidad solo mediante su triunfo. Una vez que el *yo* ha afrentado a la realidad, solo le quedan dos opciones: transformarla a su semejanza (subjeterarla) o ser transformado a imagen de ella (ser objetivado). Sea cual sea el proceso que finalmente tenga lugar, el resultado será esencialmente idéntico para el *yo*: habrá perdido cualquier referencia que le permita establecer una distinción entre sí mismo y lo otro. O bien todo será sujeto o bien todo será objeto (pero, claro, un mundo solo de objetos no puede existir para ningún sujeto, porque nada en ese mundo puede representarlo).

Otro hito que se mantiene como un elemento fijo de sentido a lo largo de toda la topografía de “El acomodador” es el río que atraviesa la ciudad. Evidentemente, el río supone una división horizontal de la cartografía de la narración: distribuye sus elementos a una u otra orilla. Sin embargo, esta separación “tradicional” no es tomada en cuenta por la narración, que opta por seleccionar la separación vertical que el río también efectúa entre los elementos que están bajo su superficie y aquellos que están sobre ella. No parece que haya una distinción específica entre lo que está en profundidad y lo que está en superficie, sino que, más bien, la configuración de los elementos se realiza de nuevo según un criterio de simetría: la superficie del río conlleva la distinción de dos sub-grupos, el de las cosas del

agua y el de las cosas de la tierra. La tierra es el territorio ocupado por la narración (la realidad), mientras que el agua es la parte oscurecida o velada (el misterio). En este sentido, el agua aparece por doquier en el relato para indicar el misterio de todos los elementos, desde aquellos con consecuencias más serias y más graves hasta aquellos otros profundamente banales.⁷² Su territorio, no obstante, representa siempre el mismo orden de cosas: es el reino de la memoria y de la muerte, esto es, de lo que no es real en términos de *vida*. La muerte y los recuerdos son reales como misterios negativos, como elementos que se pueden atestiguar desde la vida, pero solo si se los sitúa fuera de ella. De ellos se conoce su diferencia simétrica con la vida y con el presente en el que la vida se desarrolla. La muerte es la posibilidad de la inexistencia de la vida *asumida desde la vida*. Del mismo modo, la memoria es la posibilidad de la existencia del pasado (lo que no es presente) *asumida desde el presente*. Ambas asunciones son espectaculares, pues postulan lo desconocido a través de una imagen simétrica de lo conocido. El espectáculo, como negación de la vida, es una forma compleja y sutil de la enajenación del sujeto felisbertiano respecto del estatuto de verdad epistemológica de su narración y del estatuto de verdad ontológica de su propia existencia. Puesto en abismo en el relato, este espectáculo conduce a una manifestación fuertemente especulativa, en la que todo se representa, por lo menos, dos veces: primero, como representación de la realidad que ya no está allí y, después, como

72 El oxímoron “profundamente banales” no es casual. La narrativa del misterio desarrollada por Felisberto se preocupa a lo largo de toda su trayectoria por justificar esta aparente paradoja. En realidad, lo que viene a decir es que nada es banal por sí mismo, sino en cuanto *cosa observada*. La banalización es un fenómeno esencialmente espectacular y, como tal, valoriza el objeto a través del modo como el espectáculo se lo presenta al sujeto *como algo que le es ajeno a este sujeto*.

representación de la conciencia (crítica) de la falsedad de la primera representación.

Esta red de sentidos contradictorios y simétricos alcanza su grado más visible en el texto en la secuencia central en la que se describen las cenas gratuitas en casa del “benefactor”:

Dos veces por semana un amigo me llevaba a un comedor gratuito. Primero se entraba a un hall casi tan grande como el de un teatro; y después se pasaba al lujoso silencio del comedor. Pertenecía a un hombre que ofrecería aquellas cenas hasta el fin de sus días. Era una promesa hecha por haberse salvado su hija de las aguas del río. Los comensales eran extranjeros abrumados de recuerdos. Cada uno tenía derecho a llevar a un amigo dos veces por semana; y el dueño de casa comía en esa mesa una vez por mes. Llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio. A las ocho, la gran portada blanca del fondo abría una hoja y aparecía el vacío en penumbra de una habitación contigua; y de esa oscuridad salía el frac negro de una figura alta con la cabeza inclinada hacia la derecha. Venía levantando una mano para indicarnos que no debíamos pararnos; todas las caras se dirigían hacia él; pero no los ojos; ellos pertenecían a los pensamientos que en aquel instante habitaban las cabezas. El director hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí. Al principio se oían picotear los cubiertos; pero a los pocos instantes aquel ruido volaba y quedaba olvidado. Yo empezaba, simplemente, a comer. Mi amigo era como ellos y aprovechaba aquellos momentos para recordar su país. De pronto yo me sentía reducido al círculo del plato y me parecía que no tenía pensamientos propios. Los demás eran como dormidos que comieran al mismo tiempo y fueran vigilados por los servidores. Sabíamos que terminábamos un plato porque en ese instante lo escamoteaban; y pronto nos alegraba el siguiente. A veces teníamos que dividir la sorpresa y aten-

der al cuello de una botella que venía arropada en una servilleta blanca. Otras veces nos sorprendía la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras la sostenía el cristal de la copa. (Ibíd., II, 76-77)

La *mise en abîme* del tema del espectáculo se lleva a cabo de manera evidente, con la asimilación explícita de la casa del benefactor a un teatro y la del propio benefactor como director de una orquesta de comensales. Lo que resulta interesante de este pasaje es que, junto con la metonimia que desplaza el teatro hasta el comedor, se produce la revelación crítica de la alienación del sujeto espectacular: el *yo* cobra conciencia, por una parte, de su posición de marginalidad respecto de sus iguales (los otros comensales) y, por otra, lo que es más importante, de la alienación entre todas las partes del conjunto, que permanecen aisladas aun cuando funcionan como un todo. Tanto los comensales como el benefactor, re-velados ahora como las piezas de una máquina espectacular (una orquesta con sus intérpretes y su director) son incapaces de establecer cualquier otro contacto entre ellos que no sea el del engranaje de la máquina. Los personajes se muestran como funciones vacías, y sus relaciones como el prototipo no realizado de una situación real.

Esta maquinización espectacular del conjunto ofrece dos resultados simétricos e irreconciliables. Por una parte, la autonomía de los cuerpos de-subjetivados, que mantienen solo su actividad orgánica (ingerir alimentos); por otra, la autonomía de los objetos que actúan de manera independiente a los sujetos por medio de una actividad pseudo-mágica. Los sujetos, en el eje de simetría de esta oposición, se convierten en espectadores puros: sus miradas no se proyectan sobre la realidad, sino que el espectáculo se sirve de sus miradas para proliferar de manera autónoma. La

atrofia funcional de los cuerpos convertidos en autómatas y la hipertrofia semántica de los objetos, *que parecen estar vivos* pero no lo están, sino que tan solo son animados por una prestidigitación evidente del espectáculo, abruman al sujeto y lo aíslan de cualquier posibilidad de encuentro con los otros o consigo mismo. El *yo* del relato discierne la irrealidad del espectáculo ilusionista del comedor y es consciente de la alienación de todos los sujetos respecto de sus cuerpos, pero esta conciencia no puede ser crítica porque, sin espacio para poder realizarse, el *yo* no puede certificar un estatuto de realidad para sí mismo. Si el entorno en el que se encuentra es maquinal e ilusorio y su propio cuerpo funciona como un autómata de esa máquina, entonces todo ha sido ocupado por los objetos y la sospecha acerca de la subjetividad del *yo* se vuelve una duda razonable. En esta posición, el *yo* no puede garantizar en modo alguno su subjetividad y, al mismo tiempo, no puede aceptar la posibilidad de ser objeto, pues, aún pronominalizado y ahogado en un espectáculo puro (es decir, una situación de irrealidad que ha usurpado por completo el espacio de lo real), el *yo* solo se comprende como instancia de un sujeto. El *yo* puede aceptar ser tan solo la *deíxis* de un sujeto, pero necesita que este sujeto se realice en algún lugar de la manifestación. Como partícula gramatical exenta, el *yo* no acaba de integrarse en un sistema espectacular puro: el residuo indeleble del sujeto ofrece una resistencia contra la objetivación absoluta y arrastra el espectáculo a su colapso.

Ante la perseverancia del *yo* por mantener su subjetividad, el espectáculo del comedor se vuelca hacia el delirio de la imagen. Su prestidigitación se hace cada vez más compleja y más difícil de percibir. La alienación de la subjetividad se representa bajo sus formas más grotescas:

A las pocas reuniones en el comedor gratuito, yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y podía tocar los instrumentos para mí solo. Pero no podía dejar de preocuparme por el alejamiento de los invitados. Cuando el “director” apareció en el segundo mes, yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo insistía en suponer que la hija se había ahogado. Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me imaginaba a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. Tal vez aquel privilegio se debiera a las riquezas del padre y a sacrificios ignorados. A los que comían frente a mí y de espaldas al río también los imaginaba ahogados: se inclinaban sobre los platos como si quisieran subir desde el centro del río y salir del agua; los que comíamos frente a ellos, les hacíamos una cortesía pero no les alcanzábamos la mano. (Ibíd., II, 77-78)

En su intento por forzar un estatuto de verdad aceptable para el *yo*, el espectáculo desdobra su imagen de objeto en aquella otra más próxima al sujeto que puede alcanzar: la del muerto. La ambivalencia del muerto como “cadáver” (objeto) y “difunto” (sujeto) borra aún más la separación entre el *yo* y el cuerpo pero, al mismo tiempo, sacrifica parte del ejercicio de prestidigitación: el espectáculo debe mostrarse más ante el *yo*, que ya estaba parcialmente introducido en la praxis del ritual de alienación (“yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y podía tocar los instrumentos para mí solo”). Esta mostración exacerbada concluye con la revelación del truco mismo. El espectáculo desea mostrarse verdadero en sus propios términos y así convencer por completo al *yo*; pero para hacerlo debe descubrir el mecanismo de su mentira (única verdad de un espectáculo). De este modo, el espectáculo del comedor exhibe su trampa: la

imagen que ofrece a los ojos del *yo* no es otra cosa que la imagen de la muerte. En estos términos, el *yo* puede aceptar la verdad del espectáculo, como negación de la vida, pero su subjetividad se pondrá alerta, pues ahora el espectáculo ha mostrado su verdadera intención: sacar al *yo* de la vida.

En el párrafo que sigue al que acabamos de ver, el espectáculo colapsa momentáneamente ante la introducción de un elemento de lo real de gran intensidad: la muerte de un comensal, no ya como imagen espectacular de una subjetividad, como la muerte se presenta en el espectáculo (como negación de la vida), sino como terminación real de la vida real, que reúne de nuevo los elementos falsamente disociados por el espectáculo (*yo*, sujeto, cuerpo):

Una vez en aquel comedor oí unas palabras. Un comensal muy gordo había dicho: “Me voy a morir”. En seguida cayó con la cabeza en la sopa, como si la quisiera tomar sin cuchara; los demás habían dado vuelta sus cabezas para mirar la que estaba servida en el plato, y todos los cubiertos habían dejado de latir. Después se había oído arrastrar las patas de la silla, los sirvientes llevaron al muerto al cuarto de los sombreros e hicieron sonar el teléfono para llamar al médico. Y antes que el cadáver se enfriara ya todos habían vuelto a sus platos y se oían picotear los cubiertos. (Ibíd., II, 78)

La imagería delirante del espectáculo del comedor continúa desvirtuando los indicios de subjetividad, mistificando el sentido de la muerte y el de la comida, de modo que el cadáver se vuelve comida a través de un falso silogismo implícito en la narración: si la comida es objeto y el cadáver es objeto, entonces la comida y el cadáver son lo mismo. Por eso la cabeza del muerto pasa de caer sobre la sopa a estar “servida en el plato”, son los cubiertos los que dejan de latir, al muerto se lo llevan al cuarto de

los sombreros, para guardarlo como un objeto, y los comensales vuelven a sus platos antes del que el cadáver se haya enfriado. Pero es la sopa lo que no debe enfriarse antes de que los comensales vuelvan a sus platos, y los comensales no “están” en sus platos como lo estaba el muerto (“servido”), sino que son los platos los que les sirven a ellos. El espectáculo intenta paliar esta intromisión de la verdadera muerte disfrazándola de imagen de la muerte. Pero la muerte es real y para el *yo* del relato supone un duro encaramiento con su reflejo espectacular en el comedor, y toma plena conciencia de la maniobra de usurpación a la que el espectáculo lo está sometiendo.

Es entonces cuando el *yo* “enferma de silencio” y comienza a hundirse en sí mismo como en un pantano. La revelación de la naturaleza fraudulenta del espectáculo lo ha dejado en un terreno intermedio: el pantano se configura así como una zona de indeterminación entre el agua y la tierra, en donde el sujeto es consciente de que está atrapado en un territorio mixto, en el que algunas cosas pertenecen al mundo de los vivos, las acciones y lo real y otras, al de los muertos, los recuerdos y el espectáculo, pero no se siente capaz de discernir qué cosa pertenece a qué territorio. La conciencia de sí mismo, que comienza a devenir crítica, lo somete a una asfixia de incertidumbre. Pero la salida está ya ganada, por lo menos en parte, porque la conciencia ya ha dilucidado un elemento de la manifestación que, inequívocamente, señala la realidad. Se trata del sonido. Ya hemos visto como “el ruido de huesos serruchados” marcaba un espacio de separación entre el sueño y la vigilia y como, al mismo tiempo, se presentaba como premonición o aviso para el *yo*. Si a esto añadimos que los “conciertos” del comedor eran “conciertos de silencio”, y que la actividad enajenante del *yo* se realiza mediante la vista exclusivamente, podemos atis-

bar un principio de separación neta entre la imagen exacerbada del espectáculo, que excluye todo lo que no sea imagen (y, por lo tanto, especialmente el sonido) y el sonido como índice de la irrupción de la realidad en el espectáculo. Así, el espectáculo borra casi todo indicio de realidad en el pasaje de la muerte del comensal, excepto por dos señales sonoras que permanecen como un nexo indeleble con la realidad: una en forma de premonición y de aserto, cuando el comensal dice “Me voy a morir” y otra en forma de conclusión igualmente asertiva de la realidad de la muerte, cuando los sirvientes “hicieron sonar el teléfono para llamar al médico”.

El problema para el *yo* reside a partir de entonces en verificar de qué lado está cada uno de los territorios opuestos, o, lo que es lo mismo, dilucidar cuál de los dos lados es la realidad y cuál la imagen de la realidad. Su posición en el “pantano” lo sitúa exactamente en el eje de simetría entre los dos territorios, flotando en la superficie del río, al igual que la joven que él se empeña en imaginar muerta. Del mismo modo, el *yo* deberá saber si él está situado “boca abajo” o “boca arriba” en el río. Porque, dado que él se considera un sujeto de lo real, tenderá a considerar lo que esté *delante de él* como lo real, y lo que esté *de espaldas* como lo irreal. Si se sitúa correctamente, es decir, “boca arriba”, su concepción de la realidad coincidirá con la realidad misma. Si, por el contrario, está “boca abajo”, estará considerando el mundo del río (el mundo de los ahogados) como el mundo de los vivos, y, consecuentemente, la superficie, que queda a sus espaldas, como lo muerto, la negación de la vida, el espectáculo.

Desde su posición intersticial, axiológica, como eje de simetría de la manifestación, el *yo* no dispone por sí mismo de ninguna coordenada que pueda orientarlo. Su intento de subversión pasará entonces por la estrategia de revertir lo común a los dos planos: el sentido. Sea cual sea el senti-

do de lo real y el sentido del espectáculo, la inversión de la dirección del sentido en general propiciará una desestabilización completa del sistema, que podrá ayudar al *yo* a adquirir la posición crítica que necesita para verse *desde fuera del río que constituye la manifestación de ficción*. El *yo* invertirá el sentido de su mirada, que pasará de ser receptiva a ser proyectiva. Seguirá trabajando con la imagen, pero en lugar de recibirla, la proyectará. En términos de ficción literaria, esto supone que el *yo* se volverá sobre la escritura y saldrá de su posición intersticial de sujeto vacilante a través de la función narrador. De nuevo la indeterminación del *yo* como enunciado se hace legible como interpretación *a posteriori* del *yo* de la enunciación.

El síntoma más claro de este desplazamiento crítico del *yo* del enunciado hacia el *yo* de la enunciación lo constituye la oscilación que a partir del “empantanamiento” se produce entre el polo imaginístico del espectáculo (la proyección de luz) y el polo verbal (el propio relato como espectáculo). En el momento en el que el *yo* del enunciado se queda bloqueado frente a la interpretación de sí mismo y de su realidad, las palabras, que ya no *designan*, pues la realidad designada se ha vuelto ininteligible, pasan a ser ellas mismas “cosas” que van cayendo en el pantano y permanecen allí. Esta asimilación de la palabra con el objeto señala un primer movimiento del *yo* del enunciado hacia el *yo* narrador de la enunciación: la aceptación de las palabras como objetos del mundo real solo tiene cabida en un mundo hecho de palabras. El *yo* del enunciado, como personaje, no puede acceder a este conocimiento de la realidad de la narración, porque para él no hay narración, sino realidad. No obstante, la inquietante sospecha de que, para él, las palabras son las cosas, nos ofrece un índice de la proximidad que, en este momento, el personaje tiene respecto del narra-

dor. El narrador, como función relatora, sitúa al *yo* en una posición en la que sí es consciente de que la realidad del relato es un mundo de palabras. Al coincidir personaje y narrador bajo la misma instancia subjetiva, las entidades funcionales de cada uno tienden a trasvasarse. Si, para la lógica del lector, la narración tiene lugar cronológicamente después del acaecimiento de los hechos, esto no tiene por qué ser así para la lógica de la propia narración, en la que tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación se solapan (la enunciación es un “tiempo-otro” que se desarrolla al recrear el tiempo original del enunciado). Es por ello que, en manifestaciones muy reflexivas, en las que el objeto de la escritura se vuelve sobre la escritura misma, el protagonista puede sentir la presencia del narrador. Y es por ello que el *yo* del enunciado recibe una serie de premoniciones sonoras, *como si, a través de la fina separación entre enunciado y enunciación, el yo protagonista alcanzase a oír la palabra de su realización narradora.*

Por supuesto, para una instancia del enunciado, la posibilidad de que esto sucediese supondría un vuelco total de su concepción ontológica, porque significaría que esta instancia cobraría conciencia de su estatus de ficción y, en consecuencia, de su irrealidad. Y, como ya avanzamos más arriba, al discutir el análisis de Ferré, no es concebible que una criatura de ficción sea consciente de su irrealidad porque, en ese caso, no podría tener ninguna voluntad de realización.

Precisamente por esto, el protagonista de “El acomodador” necesita salir de ese pantano de palabras que consume su estatuto de realidad. Y para ello, no le queda otra salida que sumergirse de lleno en el lado que le corresponde, es decir, en el de la ficción: en el agua del espectáculo. La pseudo-magia o prestidigitación del espectáculo se ve ahora superada por

la magia real de la ficción. Vuelto al reino de los ahogados, el acomodador es ahora el rey (del mismo modo que también se sentía privilegiado en su posición de acomodador en el cine, único portador de luz en un mundo de espectadores a oscuras). El *yo* doblega el espectáculo superándolo en su espectacularidad, convirtiéndose él mismo en proyector de la mirada:

Cada noche yo tenía más luz. De día había llenado la pared de clavos; y en la noche colgaba objetos de vidrio o porcelana: eran los que se veían mejor. En un pequeño ropero —donde estaban grabadas mis iniciales pero no las había grabado yo—, guardaba copas atadas del pie con un hilo, botellas con el hilo al cuello; platitos atados en el calado del borde; tacitas con letras doradas, etc. (Ibid., II, 79)

Este pasaje, profundamente irónico, desmantela la situación previa que había colocado al *yo* frente a la posibilidad de su irrealidad: la objetivación de los sujetos y la subjetivación de los objetos suponía en la secuencia del comedor una especie de vampirismo de las cosas sobre las personas. Mientras los enseres de la cena cobraban vida, los comensales la perdían. Ahora, el *yo*, que ha pasado de espectador a proyector del espectáculo, se cobra su venganza y posee en su subjetividad a los objetos. La subjetividad del *yo* se va acrecentando a medida que despoja de realidad a los objetos y los convierte en fantasmas, en imágenes. Y, en concreto, se toma su revancha precisamente con la vajilla que, en una inversión paródica de la propia manifestación, es ajusticiada por el protagonista en una especie de ahorcamiento colectivo, en el que todos los “objetos rebeldes” son despojados de la vida que ilegítimamente pretendían usurpar por medio de dos acciones que invierten el sentido de la manifestación. Por una parte, son los objetos los que están ahora “ahogados”; por otra, el propio espectáculo de la ficción se ve forzado a aceptar un espectáculo-otro

dentro de sí, que es además más auténtico que el original: es un acto de magia, frente a la prestidigitación; el primer espectáculo manipulaba la imagen, este otro la crea con su propia luz.

Frente a este triunfo del *yo* sobre los objetos, la relación con los otros sujetos se torna más complicada: “Después de haber pensado mucho en los modos de utilizar la luz siempre había llegado a la conclusión de que debía utilizarla cuando estuviera solo.” (Ibíd., II, 80). Esto parece una consecuencia de la voluntad del *yo* de introducirse más en el territorio del espectáculo: los objetos le pertenecen cada vez con más firmeza, pero sus vínculos con el mundo de los sujetos (de los vivos) se van diluyendo cada vez más: “Yo podía mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato; pero era necesario estar despreocupado y saber que tenía derecho a mirarla.” (Ibíd., II, 83).

La “luz” ilumina los objetos (los crea para el espectáculo) y los hace aparecer desde todos sus niveles (interior y exterior, interpreta o *des-vela* el espectáculo). Pero las personas, que no forman parte del espectáculo, sino que son sus espectadores, se desintegran ante la luz: el sujeto se puede proyectar sobre el objeto, pero no sobre otro sujeto, porque esto supone una superposición de dos sujetos y, para un sujeto, resulta imposible concebir otro sujeto distinto de sí mismo en su *imago*. Esta violación del espacio de un sujeto por otro va más allá de los límites de la alienación con la que el espectáculo promueve la objetivación de los sujetos, es decir, va más allá de la propia muerte. Así se explican las palabras con las que el protagonista coacciona al mayordomo del benefactor cuando se niega a dejarle pasar a la parte privada (oscurecida) de la casa. El mayordomo se resigna y suplica: “Señor, revuélvame la cabeza y máteme”, a lo

que el protagonista responde: “No; te ocurrirán cosas mucho más horribles que la muerte.” (ambas citas *ibíd.*, II, 82).

El propio *yo* ya había experimentado previamente los efectos de la luz sobre sí mismo:

Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura. Me había levantado para ver si me quedaba algo más en el ropero; no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz. Me desvanecí. Y cuando me desperté tenía la cabeza debajo de la cama y veía los fierros como si estuviera debajo de un puente. Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender.

Me quedé despierto hasta que subió el ruido de los huesos serruchados y cortados con el hacha. (*Ibíd.*, 79-80)

Se descubre así que los ojos no forman parte del sujeto (“aquella cara *mía* y aquellos ojos *de otro mundo*”, el énfasis es nuestro) o no totalmente, por lo menos. El *yo* comienza a alcanzar una vaga conciencia de la condición espectacular (y, por tanto, alienada y desubjetivada) de ese “triunfo de una enfermedad desconocida”. La saturación del espectáculo en el sujeto, hasta el punto que lo vuelve irreconocible para sí mismo, dividiéndolo “en pedazos que nadie podría juntar ni comprender”, tiende a hacer estallar cualquier posibilidad de sentido de la manifestación, a transformar el flujo semántico en una corriente frenética de imágenes sin referente, que no responden ni de las cosas de la realidad ni de sí mismas.

Ante este delirio espectacular, la función narrador reabre el espacio de la significación al introducir el lenguaje. De un modo un tanto providencial, el narrador se venía manifestando aquí y allá a lo largo de la anécdota, de manera discreta pero inequívoca, bajo la forma de la palabra y su

escritura. En el catálogo de objetos espectacularizados en el ropero se introduce subrepticamente el lenguaje: “tacitas con letras doradas” y, más significativo aún, el hecho de que en el ropero “estaban grabadas mis iniciales pero no las había grabado yo”.⁷³ La presencia del *yo* narrador en el mundo del *yo* personaje se hace aquí tan palpable como en *El caballo perdido*, pero de una manera más acabada, que se insinúa exclusivamente a través de un indicio en el nivel argumental: el *yo*-otro firma su narración en abismo, graba sus iniciales, no en el texto, sino en la historia. Por supuesto, estas iniciales coinciden con las del protagonista, y no son tanto “F.H.” como “YO”. Desde su posición de función de la escritura, el *yo* narrador (el “socio”) sumerge una mano en la ficción para intentar devolver al protagonista a su realidad: la realidad de la ficción.

La escritura, por lo tanto, se configura como una mediación de la luz proyectada por el *yo*. La luz ilumina el misterio del sujeto, pero lo vuelve ilegible. Para la escritura, por el contrario, los “pedazos” deben poder juntarse y deben poder comprenderse. La escritura genera personas y objetos en imagen, y puede proyectarse sobre ellos porque ella misma los ha creado. Porque no son falsos. Porque el sujeto-escritura no hace sino proyectarse sobre sí mismo, iluminar e interpretar sus propios objetos-imágenes. Y es de aquí de donde surge su conciencia crítica de la ficción.

Así, el texto es el campo de imágenes sobre el que la manifestación proyecta su luz. Pero ambos, texto y manifestación, son la misma obra de escritura. La diferencia estriba en la calidad de la forma que se incardina en el material: forma objetiva como enunciado, acto de habla, texto; forma subjetiva como enunciación, acto de interpretación, manifestación.

73 Vid. *supra* estas citas en un contexto más amplio, pág. 301.

No obstante, en el nivel anecdótico, la confrontación entre la ficción y su crítica no se ofrece de una manera tan evidente. Ya hemos visto que, debido al alto grado de indeterminación de la narración felisbertiana, las confrontaciones entre dos realidades que se niegan la una a la otra puede interpretarse bajo diversas claves (sueño/vigilia, memoria/tiempo, muerte/vida, espectáculo/realidad). En el caso concreto de “El acomodador”, el relato incurre de manera reiterada en una anomalía de verosimilitud que no debemos pasar por alto: el sonido, que veíamos que podía considerarse como la intrusión de la realidad en el espectáculo, precede siempre al sueño del protagonista. El “ruido de los huesos serruchados” hace que el *yo se duerma*. Si tomamos la vigilia como el referente de realidad, esta anomalía es un tanto sospechosa. Puede indicar que, cuando el *yo* se despierta a causa del ruido (que es lo que consideraríamos normal del lado de la vigilia) considera que la realidad a la que accede es el sueño (y, por lo tanto, considera que se duerme con los ruidos, y no que se despierta). Consecuentemente, lo que el *yo* presenta como real, y que el lector tiende a asociar al estado de vigilia, podría ser el sueño. Esta interpretación satisfaría la condición de verosimilitud del macabro episodio del espectro, hacia el final del cuento: toda la historia del comedor, de la hija ahogada y de su fantasma que vaga por la casa podrían entenderse entonces como la parte soñada, mientras que los periodos en los que todos estos elementos están ausentes, o degradados por otros similares (la mujer parecida a la hija del benefactor que el *yo* se encuentra un día por la calle, y que no lo reconoce), serían los periodos de vigilia, de donde se obtiene el material reciente al que luego el sueño da forma (es decir, que la mujer de la calle no es una imagen de la hija del benefactor, sino al revés).

De hecho, el episodio sobrenatural de la hija transformada en cadáver (que es otra indicación del colapso del espectáculo) finaliza con otra intrusión sonora muy sugerente:

[...] El dueño ya había llegado hasta mí. Se arreglaba el pelo con los dedos y parecía muy preocupado. Levantó la cabeza con orgullo y, con el ceño fruncido y los ojos empequeñecidos, me preguntó:

—¿Mi hija lo invitó a venir a este lugar?

Su voz parecía venir de un doble fondo que él tuviera en su persona [...]

[...] Y fue en esos instantes cuando se abrió, sola, una vitrina, y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente *el sonido de la caja armónica* y las cuerdas. Después el dueño se dio vuelta y se iba para adentro en el momento que el mayordomo fue a recoger la mandolina; le costó decidirse a tomarla, *como si desconfiara de algún embrujo*; pero la pobre mandolina parecía, más bien, un ave disecada. Yo también me di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; *era como si anduviera dentro de un instrumento*. (Ibíd., II, 91-92; el énfasis es nuestro)

Del mismo modo, se puede dotar de verosimilitud al relato si se acepta la incapacidad patológica del *yo* para discernir entre sueño y vigilia.⁷⁴ Pero todas estas interpretaciones son muy restrictivas, y no dan cuenta de la realidad de la manifestación, que a su vez las engloba a ellas: aunque el *yo* protagonista parece darse cuenta, finalmente, de que ha superado la división entre sueño y vigilia, lo que en realidad el *yo* narrador evidencia es

74 Este tipo de recursos de ficción, basados en un engaño al espectador y, por lo tanto, muy apropiados para la naturaleza prestidigitadora del espectáculo, responden de manera general a la fórmula ensayada por Henry James en *Otra vuelta de tuerca*, que consiste en situar al lector en un estado de cosas haciéndole creer que está en el opuesto, y han hecho las delicias de Hollywood en la última década, no solo en adaptaciones más o menos declaradas como *El sexto sentido* de M. Night Shyamalan o *Los otros* de Alejandro Amenábar, sino también en aproximaciones más originales y más interesantes como algunas de las películas de David Fincher (*El club de la lucha*), Christopher Nolan (*Origen*) o de los guiones de Charlie Kaufman.

que el *yo* protagonista no oscila entre sueño (fantasía) y vigilia (realidad), sino que, en su calidad de personaje de ficción, es fantasía pura, su sueño no es más fantasía que su realidad.

He aquí el colapso de la fantasía a través de la ficción crítica. No hay literatura fantástica en “El acomodador”, sino una inestabilidad narrativa hipersignificante que significa la fantasía en su enunciado y la crítica de esa fantasía en su enunciación. Para la poética de Felisberto, la verosimilitud es totalmente impertinente. Su conformidad se da solo frente a una realidad incontestable, la de su propia existencia. La escritura felisbertiana es verdadera en cuanto es. El problema que persiste, por lo tanto, y que no se resolverá jamás en su *praxis* (porque su solución supondría el final de toda posibilidad ulterior de *praxis*) es si esta escritura es y cómo. El deseo, materializado en escritura, debe responder ante sí mismo sobre su existencia y la naturaleza de esa existencia. La pregunta del deseo sobre sí mismo es el único testimonio que el ejercicio literario de Felisberto Hernández puede aceptar como prueba de su veracidad.

6. LA ESCRITURA COMO FLUCTUACIÓN DESEANTE DEL *YO*

6.1. Idea y movimiento

El *yo* felisbertiano es, ante todo, la consciencia de un desplazamiento errático. Su existencia se define por cuanto puede ser trazada por una subjetividad-otra que la dota de sentido. Pero, al mismo tiempo, lo esencial de su condición errática es precisamente la imposibilidad de la traza de ese movimiento. Al desplazarse arbitrariamente entre lo que conoce y lo que no conoce, el *yo* alterna localizaciones muy concretas, en las que el sentido resulta evidente y que dejan escaso margen de interpretación al sujeto-otro (determinadas anécdotas, elementos paródicos o símbolos y metáforas transparentes), con otras en las que cualquier atribución de sentido se vuelve inevitablemente forzada (prehistorias, motivaciones de los personajes, blancos de la narración). El lector, como interlocutor diacrónico de la manifestación literaria felisbertiana, no tiene más remedio que trazar una línea de interpretación posible, con el conocimiento siempre presente de que esa interpretación no es solo parcial, sino errónea. No quiere esto decir que el hermetismo de la narración de Felisberto oculte una lectura “estricta” pero inaccesiblemente opaca, sino que su ejercicio

escritural se construye a partir de la inclusión voluntaria (y sentida como necesaria) del error. La búsqueda de la verdad del sujeto a través de una escritura voluntariamente errática se materializa, de este modo, como una praxis del deseo, es decir, *como el ejercicio inagotable y continuamente frustrado de fijar el deseo en la escritura*.

La conciencia precoz de esta necesidad escritural se puede documentar ya en las primeras manifestaciones del uruguayo. Así, la breve pieza “Tal vez un movimiento”, que José Pedro Díaz editó tras la muerte del autor junto con otros textos de juventud bajo el epígrafe común de *Primeras invenciones*, prelude de manera más o menos teórica (aunque se trate de una teoría profundamente indeterminada) la intención de dirigir su obra hacia una especie de verismo de la incertidumbre:

Cualquiera de los locos que hay aquí, tienen una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más bien, una idea movida. Pero si como dije ayer, mi idea de cada instante es distinta, ¿cómo reconozco al mismo tiempo que es una misma idea? ¿Tengo que imaginarme algo común en las ideas de cada instante? Sí, a esa cosa común empezaría a llamarle movimiento. ¿Entonces tendría que tener otra idea, la de movimiento? No, yo quiero tener como idea importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? Sí, pero yo quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero que me haga sentir la idea moviéndose. No entiendo. Pues bien, yo quiero ver moverse una idea fuera de mí. Claro que para eso tendré que representármela dentro de mí y entonces parecerían dos ideas simultáneas. ¿Pero otra idea moviéndose fuera de mí con persona y todo? ¿La idea que está fuera de mí no necesita ser producida por otra persona? No señor, yo no sé por qué cosa necesita ser producida, pero quiero que sea producida por lo que fuera, aunque intervinieran peda-

zos de personas y de cosas para dar el movimiento de una idea; que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas; y que esté fuera de mí. Pero que todo eso, lo de adentro y lo de afuera sea una misma cosa, que sea el movimiento de una idea mientras se hace. [...] (“Tal vez un movimiento”, I, 130-131)

En este fragmento se combinan dos elementos léxicos que se engranan el uno sobre el otro para desarrollar una concepción bastante compleja de la actividad cognoscitiva y de la posibilidad de su correlato “fijado” a través de la escritura. El primero es la “idea”; el segundo, que lo modifica, es el “movimiento” de esa idea.

Comenzando por la “idea”, conviene aclarar aquí algo sobre el modo en que la entiende Felisberto, tanto en este texto como en otros, aun cuando no utilice este mismo término. Sabemos que la obra de Felisberto se vale de una serie coherente y recurrente de símbolos que se desarrollan en ella a través de la variación o la recombinación. Pero también hemos visto que, por lo general, las manifestaciones felisbertianas no comprenden estos símbolos en un sentido estrictamente sustitutivo. Tradicionalmente, la crítica y la teoría literarias entienden que el símbolo es una figura retórica que funciona como sustituto de una realidad que no se puede expresar directamente por mecanismos lingüísticos.¹ El caballo cansado y perdido, la araña, la carne y sus diversas connotaciones, el agua o las plantas se han entendido, entonces, como “estrategias de la lengua” que propiciarían un acceso metafórico al texto.² La interpretación del texto se formula, enton-

1 Incluso las reflexiones de Genette en las que nos hemos detenido más arriba, con ese “espacio de interpretación” entre la palabra y su uso que conforma la figura poética o literaria se basan, precisamente, en esto: un espacio, una separación, una diferencia entre la lengua y su sentido. Es necesario recordar, asimismo, que Genette, en el mismo ensayo, ya es capaz de señalar una forma de poesía en la que no habría figuras: una poesía literal, absoluta (*Vid. supra*, págs. 136-136).

2 Esto es especialmente visible en las recurrentes y, en ocasiones, polémicas interpretaciones psicoanalíticas de la narrativa felisbertiana, en las que se suelen tomar los

ces, como un ejercicio de codificación y decodificación: el lector puede decodificar el caballo en persona, la planta en escritura, la carne en deseo o culpa, etc. porque, previamente, el autor y su narrador han codificado una “idea” a través de estas imágenes. Sin embargo, y sin menoscabar esta interpretación, que es plausible y ha dado sus frutos, podemos partir de otra concepción del término “idea” que se distancie más del nivel de la representación lingüística y se acerque al de la representación de lo real. Queremos decir con esto que la “idea” no tiene por qué ser generada o leída en términos estrictamente lingüísticos, especialmente cuando surge de un modo de pensamiento que no se sostiene sobre una base lógico-lingüística, o no lo hace de forma exclusiva. Entendamos por “idea” un contenido de pensamiento concreto y acotado, pero orgánico y cambiante (al modo de los “fermentos” de Vaz Ferreira) que se manifiesta como la concreción de una “forma” que, a su vez, no es un “continente” para un “contenido”, sino, sencillamente, cualquier contenido expresable y expresado; cualquier materialidad que puede *realizarse*, manifestarse como real. La

símbolos como “síntomas” de una escritura neurótica, como escritura opaca de un yo enajenado. Ya Juan José SAER advertía que “[c]uando se lee a Felisberto, la tentación de la interpretación psicoanalítica es grande” pero, antes, “debemos preguntarnos si Felisberto leyó a Freud”, pues debemos dilucidar si los elementos analizables en su obra “están en la narración como contenido latente o como contenido manifiesto” (“Tierras de la memoria” en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pág. 312.). No obstante, debido a la versatilidad del psicoanálisis a la hora de generar discursos interdependientes entre analista y analizado, algunos estudios han conseguido establecer un diálogo interesante con el texto, acercándose a él no como “síntoma” sino como “paciente” propiamente dicho. Así, por ejemplo, para Julio PRIETO “[e]l texto hernandiano como campo magnético de opacidad remeda la dinámica de la sesión analítica, pero a diferencia de ésta aspira a perseverar su enfermedad, a alimentar ese extraño “ser vivo” – ese “rizoma” – cuya extirpación se propone Freud a través del psicoanálisis como estrategia de lectura “quirúrgica” (“De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández” en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia), *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998, págs. 112-113.).

“idea” sería, bajo estas condiciones, una “forma de pensamiento”, por cuanto puede realizarse y se realiza como manifestación de una realidad.³

Por su parte, la concepción de la “idea” como “movimiento” o, de manera más precisa, del pensamiento como el movimiento de una idea, es un principio de praxis intelectual claramente vazferreiriano. Evidentemente, el motivo de la idea en movimiento o en transformación puede rastrearse a lo largo de la historia de la filosofía occidental, desde Platón hasta la dialéctica hegeliana. El aporte de Vaz Ferreira supone una radicalización en lo que se refiere a la asistematización del *cogito* y un enfoque marcadamente práctico (ético) de su funcionamiento. Es por ello interesante que Felisberto lleve su postulado a la acción de modo efectivo. Incluso los textos metaliterarios, como este, conservan un elevado grado de elaboración artística. Al fundamento de la idea en movimiento le resulta poco efectivo el desarrollo teórico, porque en él se confunden acción y meta-acción (ética): la idea, en cuanto entidad epistemológica, se resiste al meta-análisis, porque todo análisis recursivo (análisis del *sí mismo*) se basa en ideas (en abstracciones epistemológicas que permiten al sujeto pensante la categorización y aprehensión de lo real). Concebir ideas sobre las ideas se convierte así en una tarea extremadamente especulativa y, a diferencia de lo que pasa con las meta-praxis (la metaliteratura, por ejemplo) escasa de espacio proyectivo. Los ejercicios meta-prácticos se reali-

3 Si queremos volver al Surrealismo y a las sinergias que se pueden observar entre (parte de) la teoría de Breton y la *praxis* felisbertiana, podemos decir que, tanto para Felisberto como para los surrealistas, la “idea” puede traducirse en lenguaje, pero el lenguaje no puede suplantarlo que esa idea tiene de forma propia y acabada. Para los surrealistas, esta concepción obedece al postulado de una súper-realidad que es una forma integral de lo real, y no solo (aunque también) su “formulación” lingüística. De manera semejante, podemos entender que, para Felisberto, “idea”, “realidad” y “escritura” son conceptos muy semejantes entre sí y, en ocasiones, difícilmente discernibles.

zan como reflexión sobre una acción en la acción misma, y, por lo tanto, hallan un extenso campo de proyección en el producto que resulta de esta acción; la idea, por el contrario, no se realiza en ningún producto *como idea*, sino como algo ya diferente de sí misma y no encuentra, así, espacio sobre el que proyectarse. La idea de una idea es un reflejo de una cualidad tan similar a la de su original que resulta difícil distinguir hasta qué punto se produce algún enriquecimiento legítimo en el proceso de especulación.

Digamos que, por ejemplo, en una obra literaria el ejercicio metaliterario consiste en “hablar” sobre el proceso de creación literaria. Un proceso creativo es una forma de producción, y toda forma de producción tiende a finalizar con la generación de un producto (independientemente de que lo consiga o no, o incluso de que se proponga declaradamente su colapso, la tendencia a generar un producto está latente a lo largo de todo el proceso productivo). El producto es externo a la producción y al productor, y, por lo tanto, abre un espacio de proyección para que el productor pueda reflexionar sobre su producción. El escritor puede hablar de su escritura porque esta escritura tiende a una forma final externa a ella, la obra, generada por la escritura y en la que la escritura está presente pero ya ha cesado (no está en “movimiento”); la tarea del lector es, en este sentido, inversa a la del escritor: debe dar movimiento a una escritura fijada previamente. Una idea no tiende a ningún producto generado por ella en la que ella esté presente. Algunas ideas de orden práctico pueden generar, de forma mediata, productos externos a ellas, pero en estos casos la idea no está ya presente en el producto (es el caso de la invención tecnológica, por ejemplo). Para tener una idea sobre la idea, es necesario pensar lo que se está pensando, sin fijar nunca ese pensamiento, porque la parada del pensamiento analítico forzosamente detendrá el pensamiento analizado.

El análisis está, por tanto, abocado al *perpetuum mobile* y los productos derivados de manera muy mediata de esta especulación son inacabados, erróneos, fallidos y no confiables. Precisamente, el acto fallido es la única manera “honesta” de fijar el movimiento de la idea: como la demostración de la huida triunfante de la idea y del fracaso palmario de su perseguidor.

6.2. “Explicación falsa de mis cuentos”: indeterminación de lo verdadero y lo falso

Como ya hemos visto con anterioridad, al analizar “El acomodador” bajo la clave de una cartografía de la indeterminación del sujeto deseante, la estrategia de escritura de Felisberto está basada en la combinación y variación de una serie de hitos, que en el plano textual se materializan bajo la forma de recurrencias temáticas, anecdóticas, retóricas o meramente léxicas y que, en la manifestación, remiten a interpretaciones intencionadas por el autor, en buena medida, pero que suelen escapar de su control absoluto (y de nuevo asistimos a la utilización de la falibilidad expresa del narrador y *del propio autor al que sirve de máscara* como prueba de veracidad).

Consideramos que es bajo estas premisas como debe leerse la “Explicación falsa de mis cuentos”. Por lo menos, es bajo estas premisas como debe leerse en concordancia con la interpretación que defendemos en este

trabajo.⁴ Intentaremos, por lo tanto, iluminar algunos elementos de la “Explicación” de acuerdo con el problema de la idea en Felisberto:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esa idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si lo miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma está destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. [...] Ella no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. (“Explicación falsa de mis cuentos”, II, 175-176).

Partimos, para el análisis de este fragmento, de unas coordenadas de contradicción no excluyente de dos enunciados, es decir, de una paradoja: el texto es calificado por el autor⁵ como “falso”, pero, como voz primera y

4 La “Explicación falsa de mis cuentos” es uno de los textos favoritos de la crítica que se ha dedicado a la obra de Felisberto, y no sin cierta lógica, pues, al menos en su modo de enunciación, constituye uno de los pocos textos en los que el autor “explica” el proceso creativo de su escritura. Como explicación técnica, el texto es una farsa (es “falso”), y solo permite lecturas oblicuas que ayudan a rescatar ciertos elementos de la conciencia de la escritura felisbertiana que, por otra parte, se encuentran dispersos por toda su obra. La mayor valía de la “Explicación falsa” es que se presenta como tal y, además, recoge, reelabora y sintetiza la ética de la estética del uruguayo.

5 Hablamos de autor, y no de narrador, porque, como en toda arte poética, el enunciadador se reserva el foco del autor; lo que no quiere decir que el autor-enunciador coincida estrictamente, ni mucho menos, con el autor histórico, pero, en todo caso, la estética de la recepción fuerza una figura autoral en la posición enunciativa de un texto metaliterario y metacorporal (esto es, que explica un *corpus* autoral desde el propio *corpus*).

última de la enunciación, la voz autoral no puede ser falsa dentro de su propio enunciado. Nos encontramos, por lo tanto, con que un autor no puede falsear su propia voz y debemos aceptar entonces que todo su discurso es verdadero en sí mismo y para sí mismo, lo que nos obliga a aceptar, en este caso particular, que es falso (porque el propio discurso así lo enuncia) y verdadero (porque, de acuerdo al principio de identidad, todo discurso autorreferencial lo es).⁶ Atisbamos ya aquí el núcleo de la compleja problemática felisbertiana entre enunciador, enunciación y enunciado: el rechazo del enunciador a aceptar la veracidad del enunciado de su propia enunciación. O lo que es lo mismo, el rechazo del yo escritural al cuerpo de su escritura, en un primer momento, y el rechazo del cuerpo de la escritura por la escritura misma, en un segundo momento de lo que ya podemos llamar con propiedad una alienación del objeto literario respecto de su “cuerpo”, es decir, de su “forma”, tal y como hemos definido el término en el apartado anterior, al discutir el concepto de “idea”.

Alienada la escritura de su cuerpo o de su forma, su única posibilidad de realización pasa por la adquisición de un cuerpo-otro, una forma que no es la genuinamente suya, pero que tampoco es una instancia mediata (no es una “máscara de la escritura”, sino un cuerpo-otro de esa escritura), es decir, un símbolo. La escritura desasida de su forma genuina se regene-

6 De manera similar interpreta la “falsedad” de la explicación Stephanie MERRIM: “[...] This explanation *must* be false, Felisberto leads us to believe, because no explanation for works so ruled by the irrational is possible. Yet with a little more distance we can understand this explanation as false precisely because it leads us to believe that no possible explanation exists while at the same time providing the very explanation we seek: that the stories do indeed combine the rational and seemingly irrational (determinate and indeterminate elements) and that the apparently irrational elements, if proffered with the same guile as this ‘Explicación falsa,’ are consciously planted to create the effect of mysterious intervention, of gaps and illogic [...]” (“Felisberto Hernández’s Aesthetic of ‘lo otro:’ The Writing of Indeterminacy”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, n.º 11 (3), 1987, pág. 530.

ra en una nueva forma que, si bien no es genuina, sigue siendo auténtica, por cuanto no es una transcripción de la forma (no es una escritura “de segundo grado”), sino su alteridad.

¿Cuál es, en la “Explicación falsa de mis cuentos”, este símbolo fundamental o cuerpo-otro de la escritura alienada? En un principio, el cuerpo de la escritura se enuncia en su forma genuina, como “cuento”, pero enseguida se topa con una paradoja insalvable, aquella de la falsedad presente pero imposible que acabamos de anotar, por lo que no puede engendrarse genuinamente como forma de la escritura, pues su cuerpo ha sido negado (en realidad, aquello que se niega es la veracidad de la “explicación”, pero la paradoja a la que esta negación conduce provoca la imposibilidad de realización de cualquier otro discurso enunciado por la misma voz autoral). El cuento, y por extensión todo acto escritural de la voz autoral —entendiendo que las formas literarias son formas de la escritura, indiferenciadas como producción y producto, siendo acto y resultado de ese acto simultánea e indisolublemente— queda desproveído de forma pero, una vez enunciado, necesita realizarse en el texto, y por ello acude a una corporeidad sustitutiva pero auténtica: la planta. Como cuerpo orgánico que se otorga a sí mismo una forma, es decir, cuerpo que se da cuerpo a sí mismo, la planta es un símbolo de la escritura que no la remite, sino que la reforma. El símbolo felisbertiano no es un “ser como”, es un “ser-otro”, y, en este sentido, no supone la distinción entre un objeto de lo real y un objeto del lenguaje; sencillamente, todo objeto de la escritura es objeto de lo real para esa escritura. Es por ello que, como símbolo y cuerpo de sí misma, la escritura-planta “no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance”. En primer lugar, porque un ser no puede tener conciencia de su cuerpo, por cuanto no le es dado obser-

varlo, y la conciencia se genera desde la observación externa (la conciencia del *sí mismo* solo puede darse a través de la conciencia del otro-idéntico; el *sí mismo* es un axioma inescrutable, por cuanto se define como una tautología) y, en segundo lugar, porque el otro tampoco puede acceder como conciencia al cuerpo de la escritura. La planta está, desde este punto de vista, aislada de sí misma y de los otros, no puede conocerse ni ser conocida y, sin embargo, su mera existencia postula una lógica –una ontología– y es susceptible, entonces, de una explicación. Quien promueve en primer lugar esa explicación es el engendrador de la escritura, el autor, que formula por lo tanto una explicación falsa y verdadera. Verdadera desde el momento en que se realiza de idéntica manera que el objeto explicado –es escritura– y falsa porque conoce su incapacidad para abrir esa escritura. Es por ello que la voz autoral selecciona una posición intersticial, que la mantiene ajena a su escritura al tiempo que le permite manipularla externamente; se declara una ignorante de su propio quehacer (“no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento”) y, al mismo tiempo, genera una tautología imprescindible para adueñarse del cuerpo de su propia escritura: “sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si lo miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma está destinada a ser, y ayudarla a que lo sea”. Es decir, la escritura se auto-genera y genera la forma de su cuerpo, pero necesita, al mismo tiempo, la labor de la conciencia externa (de la instancia autor-lector) para confirmarla como tautología; para decir que lo que es, es.

6.3. Una micro-política del deseo

Esta tautología bajo la que se formula la práctica escritural felisbertiana es el correlato perfectamente coherente de la ética del deseo que constituye la motivación de su escritura. Para profundizar en esta relación entre práctica tautológica, ética deseante y movimiento de la idea nos serviremos, a continuación, de algunos de los conceptos seminales que Gilles Deleuze y Félix Guattari introducen en su estudio sobre Kafka,⁷ y que, a su vez, nos devolverán al estudio de la escritura felisbertiana como cartografía de una indeterminación.

Deleuze y Guattari realizan una cartografía de la obra de Kafka partiendo del concepto de agenciamiento maquínico (*agencement machinique*),⁸ que ellos mismos habían desarrollado en *L'Anti-Édipe*, y según el cual la historia, la economía, la política y la cultura de las sociedades pueden leerse como construcciones del deseo (“máquinas deseantes”), entendiendo el deseo como un concepto filosófico, es decir, definiéndolo de manera objetiva, acotada y abstracta. El deseo en Deleuze y Guattari se observa como intensidad o flujo, en una línea emparentada con Bergson, y, por lo tanto, como movimiento. Lo característico del movimiento del deseo es que es inmanente e ilimitado, en el sentido en que opera por lí-

7 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit, 1975. Agradecemos a Gustavo Lespada, de la Universidad de Buenos Aires, la indicación que hace años nos facilitó acerca de esta obra y de su pertinencia para el estudio de algunas de las cuestiones que son el objeto de este trabajo.

8 Utilizamos el calco “agenciamiento maquínico”, pese a lo extravagante de la traducción, porque es el que con mayor frecuencia utiliza la crítica deleuziana en español y porque, en realidad, es un término de difícil traducción. Lo más propio sería hablar de “disposición maquinal”, “arreglo maquinal” o “distribución maquinal”, pero todas estas expresiones arrastran denotaciones y connotaciones de otros contextos en español que hacen preferible un término totalmente ajeno al léxico de uso corriente, lo que, a su vez, resulta coherente con la metodología anti-interpretativa e inmanente de Deleuze.

neas de fuga, generando una cartografía de contigüidades, de manera que, como desplazamiento nunca satisfecho o fuga interminable, sobrepasa sucesivamente sus límites, accediendo a espacios contiguos que, a su vez, se constituyen como umbrales de nuevas contigüidades. Al mismo tiempo, este movimiento ilimitado del deseo no supone su trascendencia, puesto que, como fuga, es anti-teleológico: el deseo se desplaza ilimitadamente pero nunca se realiza en otra cosa que no sea él mismo. Veamos como Deleuze y Guattari aplican este concepto al análisis de la obra de Kafka:

L'écriture chez Kafka, le primat de l'écriture ne signifie qu'une chose : pas du tout de la littérature, mais que l'énonciation ne fait qu'un avec le désir, par-dessus les lois, les États, les régimes. Pourtant énonciation toujours historique elle-même, politique et sociale. Une micro-politique, une politique du désir, qui met en cause toutes les instances. Jamais il n'y a eu d'auteur plus comique et joyeux du point de vue du désir ; jamais d'auteur plus politique et social du point de vue de l'énoncé. Tout est rire, à commencer par le Procès. Tout est politique, à commencer par les lettres à Felice.⁹

Como se puede ver, este párrafo, originalmente dedicado a Kafka, puede, extraído de su contexto y situado en el del presente trabajo, asimilarse perfectamente a la obra de Felisberto. También para Felisberto, como hemos visto en lo que precede, “la enunciación se hace una con el deseo, por encima de las leyes, los Estados, los regímenes”. También en Felisberto hemos advertido esa “micro-política del deseo” y, de acuerdo con nuestro análisis, también podríamos decir que “nunca hubo un autor más cómico y gozoso desde el punto de vista del deseo; nunca un autor más político y social desde el punto de vista del enunciado. Todo es risa,

9 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, ed. cit., págs. 76-77.

empezando por *Las Hortensias*; todo es política, empezando por *El caballo perdido*.”

Para comprender mejor a qué se refieren Deleuze y Guattari con esta “micro-política del deseo” debemos seguir su análisis de *El proceso*, en el que intentan desmontar lo que ellos juzgan dos errores de interpretación de la crítica kafkiana tradicional: la idea de una teología negativa o de la ausencia en Kafka y la de la trascendencia de la ley. Ambas ideas están estrechamente relacionadas y los autores se sirven de una lectura alternativa que ofrece una solución inmanente impulsada por el concepto del deseo:

Suivant une première impression, tout est faux dans le Procès : même la loi, à l'encontre de la loi kantienne, érige le mensonge en règle universelle. Les avocats sont de faux avocats, les juges de faux juges, « avocats marrons », « employés vénaux et infidèles », ou du moins tellement subalternes qu'ils cachent les vrais instances et « les cours de justice inaccessibles » qui ne se laissent plus représenter. Toutefois, si cette première impression n'est pas définitive, c'est qu'il y a une puissance du faux, et qu'il est mauvais de peser la justice en termes de faux ou de vrai. Aussi la seconde impression est-elle beaucoup plus importante : là où l'on croyait qu'il y avait loi, il y a en fait *désir et seulement désir*. La justice est désir, et non pas loi.¹⁰

Y, en el siguiente párrafo:

Si la justice ne se laisse pas représenter, c'est parce qu'elle est *désir*. Le *désir* n'est jamais sur une scène, où il apparaîtrait tantôt comme un parti s'opposant à un autre parti (le *désir* contre la loi), tantôt comme présent des deux côtés sous l'effet d'une loi supérieure qui réglerait leur distribution et leur combinaison. [...] Il y aura deux côtés, deux partis, l'un peut-être plus favorable au *désir*, l'autre à la loi, et dont la distribution de toutes manières renverrait elle-même à une loi

10 Ibid., pág. 90.

supérieure. Mais K s'aperçoit qu'il n'en est pas ainsi ; l'important n'est pas ce qui se passe à la tribune, ni les mouvements d'ensemble des deux partis, mais les agitations moléculaires qui mettent en jeu les couloirs, les coulisses, les portes derrière et les pièces à côté. Le théâtre d'Amérique n'est qu'une immense coulisse, un immense couloir qui a aboli tout spectacle et toute représentation. Et c'est la même chose en politique (K lui-même compare la scène du tribunal à une « réunion politique », et plus précisément à un meeting socialiste). Là non plus l'important n'est pas ce qui se passe à la tribune, où l'on débat seulement de questions d'idéologie. Justement, la loi est de ces questions ; partout chez Kafka, dans le Procès, dans la Muraille de Chine, la loi est pensée en rapport avec différents « partis » de commentateurs. Mais, politiquement, l'important se passe toujours ailleurs, dans les couloirs du congrès[,] dans les coulisses du meeting où l'on affronte les vrais problèmes immanents de désir et de pouvoir – le problème effectif de la « justice ».¹¹

Esta política del deseo, que se desarrolla como una corriente subterránea por debajo del espectáculo de la ley y que, en última instancia, constituye *la verdadera infraestructura de la escritura*, sobre la que se desarrolla la superestructura retórica de la ideología, adquiere su forma de enunciación en las novelas de Kafka por medio de una expansión burocrática (en el sentido literal: las andanzas de K suponen casi exclusivamente el desplazamiento incesante de una oficina –*bureau*– a otra). En Felisberto, el desarrollo de la política del deseo no está mostrado de manera tan evi-

11 Ibid., págs. 91-92. Entre corchetes restablecemos una coma que proporciona la única lectura lógica de la secuencia y cuya ausencia parece debida a una errata. Respecto a la utilización del término “*commentateurs*”, es necesario apuntar la importancia que el “comentario” tiene en la particular terminología felisbertiana. Aunque el concepto se encuentra disperso a lo largo de toda la obra, el relato que mayor atención le dedica es “La cara de Ana” (I, 52-59). Para un análisis del “comentario” felisbertiano y su relación con la “poética de la extrañeza”, *vid.* Julio PRIETO, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2002, págs. 269-271.

dente, porque no existe una relación directa con los entornos tradicionalmente entendidos como “políticos” (aquellos que, en realidad, son administrativos o, como mucho, institucionales: burocracia, partidos, órganos de gobierno, etc.) que sí se puede apreciar en algunas de las obras de Kafka.¹² Lo que sí existe en algunas de las manifestaciones felisbertianas es un “agenciamiento” del deseo como mercancía. Jorge Panesi ha enfocado su análisis de la obra de Felisberto hacia esa línea:

Lo material-objetual (que jamás es en Felisberto Hernández una visión del mundo, o lo que es lo mismo, una ramplona metafísica) funciona ya como producto, resultado de una doble economía. La economía de lo “dado” (a otros) –casas, objetos, poderes, jerarquías, posesiones, propiedades– y la transformación que el sujeto de la carencia imprime mediante las palabras en ellos. En esta transformación consiste el “clima” del relato, esta metamorfosis operada sobre deshechos y trivialidades es lo que la literatura de Felisberto Hernández piensa como vendible.¹³

6.4. “Menos Julia”: las líneas de fuga del deseo

En todo caso, independientemente de la asimilación de la política del deseo a diversas formas de acción emparentadas con la política en su sentido tradicional (y vulgar), lo que debe orientar ahora nuestro análisis es el desarrollo político de las manifestaciones felisbertianas en su sentido estricto y sincrónico; esto es, como forma de interacción del individuo en una sociedad y en un mundo organizados respecto a una serie de axiomas de-

12 Aunque debemos insistir en que, de acuerdo con la lectura de Deleuze y Guattari, la política del deseo en Kafka se cifra en el mero paso de una instancia burocrática a la siguiente: no existe metáfora ni sátira de los sistemas burocráticos, sino que estos son entendidos *strictu sensu* como “agenciamientos maquínicos” de deseo, como “máquinas deseantes” que conforman un territorio de fluctuaciones de intensidad por el que el sujeto deseador traza su devenir.

13 Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993, pág. 30.

finidos por distintas voluntades: la voluntad del propio individuo, las voluntades de sus pares y las voluntades de sus impares. Este enfoque hace necesario que retomemos el concepto de *imago mundi*, tal y como ya lo hemos desarrollado en páginas precedentes, por cuanto el deseo de un individuo y la política que de este deseo se construye el individuo parten de la percepción valorativa que este es capaz de hacerse de su entorno.

Habíamos definido el *imago mundi* felisbertiano como una cartografía de la indeterminación, en la que, de acuerdo al principio de incertidumbre, un sujeto se desarrollaba a lo largo de una extensión de posibles ubicaciones, todas ellas probables pero ninguna segura, y en la que ninguna posición excluía la posibilidad simultánea de las otras. Esto provocaba que la manifestación proliferase en sentidos plausibles sin alcanzar nunca un sentido definitivo. De un modo semejante, Deleuze y Guattari hablan de las “agitaciones moleculares” que provocan el desarrollo real de las obras de Kafka,¹⁴ agitaciones que se ofrecen, entre otros lugares, “entre bastidores” (“*dans les coulisses*”), exactamente de la misma manera en que ya lo hemos advertido en el análisis de “Mi primer concierto”, en una inversión o perversión estratégica del espacio de representación que abre un margen propiciatorio para que el *yo* tire una línea de fuga hacia fuera de sí mismo.¹⁵ Tanto los personajes de Kafka como los de Felisberto se mueven

14 “*Les agitations moléculaires*”, cfr. *supra*, la segunda cita de las págs. 322-323. Asimismo, nótese las siguientes afirmaciones: “[e]l ideal de la literatura de Felisberto Hernández sería, por consiguiente, la utopía de una narrativa que uniera fragmentos, personajes, escenas, objetos, sensaciones, etc. y que formara conjuntos no cargados de significado alguno” (Jorge PANESI, *Felisberto Hernández*, ed. cit., pág. 46) y “‘Nadie encendía las lámparas’, como muchas de las narraciones tardías de Felisberto, es un relato aberrantemente construido según un principio de contigüidad y dislocación sistemática de las cosas, cuyas partes y atributos se desplazan y contagian de unas a otras, sin que en ningún momento se llegue a una resolución —sin que nadie finalmente ‘dé la luz’— en esa deriva discursiva” (Julio PRIETO, *Desencuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*, ed. cit., pág. 287).

15 *Vid. supra* el apartado 3.13.

siempre por espacios intersticiales e inestables, generalmente “lugares de paso” que no tienen otra función que la de conducir a otro espacio. El desplazamiento se realiza entonces como una operación de hilvanado de espacios contiguos que no consigue (ni pretende) ningún tipo de remache. El devenir de la manifestación felisbertiana es, por tanto, metonímico, no teleológico y no trascendente. Así lo explican Deleuze y Guattari en el caso de Kafka:

Le procès, c'est la mise en pièces de toute justification transcendante. Il n'y a rien à juger dans le désir, le juge est lui-même tout entier pétri de désir. La justice est seulement le processus immanent du désir. Le processus est lui-même un continuum, mais un continuum fait de contiguïtés. Le contigu ne s'oppose pas au continu, au contraire : il en est la construction locale, prolongeable indéfiniment, donc aussi bien le démontage – toujours le bureau d'à côté, la pièce contiguë. [...] La justice, c'est ce continuum du désir, avec des limites mouvantes et toujours déplacées.¹⁶

El problema del sentido de la obra felisbertiana se vuelve entonces una cuestión más fenomenológica que epistemológica: no se trata ya de encontrar “un sentido”, es decir, una dirección hacia la que la interpretación pueda apuntar, sino de evidenciar las posibilidades de sentido que la manifestación ofrece. La obra de Felisberto se leería así como un continuo de contigüidades, infinitamente divisible e inacabable por definición, en el que la interpretación solo puede constatar lo que de hecho está visible para todos: la posibilidad de hilvanar sentidos a partir de las maneras infinitas de deconstrucción de la obra; los cálculos finitos que el intérprete puede realizar sobre las incuantificables agitaciones moleculares que estremecen el decurso del sujeto felisbertiano.

16 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, ed. cit., pág. 93.

Tal vez uno de los ejemplos más visuales del desarrollo “por contigüidad” de la narración de Felisberto sea “Menos Julia”,¹⁷ otro de los cuentos recogidos en *Nadie encendía las lámparas*. En él, el yo-narrador se sitúa en su posición habitual de espectador clandestino de un sujeto-otro. En este caso, ese otro es un amigo de la infancia que ha desarrollado una manía peculiar, que consiste en transitar a oscuras un túnel que posee en su finca, al tiempo que reconoce objetos al tacto. Estos objetos han sido previamente dispuestos por un hombre que trabaja para él, Alejandro, siguiendo un proceso sistemático bastante complejo de selección y renovación del “catálogo” del túnel, según las indicaciones del dueño. Asimismo, están involucradas en la mecánica del túnel cuatro empleadas jóvenes que se disponen en reclinatorios a lo largo del pasaje, y cuyas caras el dueño también toca y reconoce. El proceso del deseo, en principio, está fuertemente estructurado y responde a una organización estrictamente selectiva y artificial. Aunque la idea del túnel apunta hacia un movimiento subterráneo de fuga, el túnel, por sí mismo, carece de la indeterminación necesaria para convertirse en una cartografía del deseo: su posición es fija y su entrada y su salida no se conectan con otras entradas y salidas. El túnel no es, por lo tanto, ni contiguo ni ilimitado. Sin embargo, como hipónimo de “pasaje”, su haz semántico conserva, aunque sea solo como connotación, la idea de “umbral” o de “transición”. Lo que sucede es que a la determinación del espectáculo organizado por Alejandro en el túnel se superpone una indeterminación fundamental que deconstruye el espectáculo en cuanto tal, llenando el espacio de incertidumbre y liberando a los objetos y a los sujetos objetivados (las jóvenes que deben posar al tacto del dueño) de su calidad de mercancía (de cosa que pasa de mano en mano);

17 Aparece por primera vez en *Sur*, n.º 143, Buenos Aires, septiembre de 1946.

esta indeterminación fundamental la proporciona la oscuridad del túnel, en la medida en que transgrede la ley básica de lo objetivo: su visibilidad:

[...] A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de todo lo que la luz había confundido antes de irse. [...] (“Menos Julia”, II, 98)

La oscuridad se propone así como la indeterminación propiciatoria para la apertura del túnel hacia espacios contiguos y desconocidos, que a su vez se erigen en umbrales de nuevas contigüidades: los objetos, privados de su referencia visual, pierden objetividad y se constituyen como meros enlaces entre subjetividades heterogéneas y ajerárquicas, es decir, esencialmente inciertas, desubicadas, cambiantes y simultáneas. Se vuelven umbrales para el recuerdo y la imaginación del sujeto deseador, que encuentra el placer (esto es, la prolongación nunca satisfecha de su deseo) *más allá del túnel*, a través de una línea de fuga que desvirtúa la ordenación progresiva del pasado (recuerdo), el presente (objeto) y el futuro (deseo), deshaciendo el espectáculo de su continuidad en favor de la saturación de interconexiones entre unas instancias y otras:

[...] Después empecé a tocar una gran masa de material arenoso. Aquello no me interesó; me distraje pensando que pronto se encendería la luz de la primera mujer; pero mis manos seguían distraídas en la masa. Después toqué unos géneros con flecos y de pronto me di cuenta de que eran guantes. Me quedé pensando en el significado que eso tenía para las manos y en que se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí. Mientras tocaba un vidrio se me ocurrió que las manos querían probarse los guantes. Me dispuse a hacerlo; pero me detuve de nuevo; yo parecía un padre que no quisiera consentirle a sus hijas todos

los caprichos. Y en seguida me empezó a crecer otra sospecha. Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que le permitieran vivir una vida demasiado independiente. Pensé en la harina que con tanto gusto mis manos habían tocado en la sesión anterior y me dije: “a las manos les gusta la harina cruda”. Entonces hice lo posible por dejar esa idea y volví al vidrio que había tocado antes; detrás tenía un soporte. ¿Aquello sería un retrato? ¿Y cómo podía saberse? También podría ser un espejo... Peor todavía. Me encontraba con la imaginación engañada y con cierta burla de la oscuridad. Casi en seguida vi el resplandor de la primera muchacha. Y no sé por qué, en ese instante, pensé en la masa de material que toqué al principio y comprendí que era la cabeza del león. [...] (Ibíd., II, 104-105)¹⁸

En este pasaje se puede observar cómo la selección de Alejandro promueve la desnaturalización del mundo objetivo con respecto al sujeto por medio de la inclusión de elementos paradójicos. Hay que advertir que estos objetos son paradójicos solo en las condiciones para las que se los selecciona, es decir, para ser expuestos ante un sujeto que, privado de la vista, percibe solo a través del tacto. Así, aquellos objetos que son seleccionados como potenciales agentes de exacerbación del tacto, no pueden definirse como paradójicos, porque plantean una línea de fuga por exceso de tacto y anulación de la vista y, consecuentemente, un extrañamiento del sujeto visual que podríamos considerar positivo o sobreabundante, en el sentido en que a la condición *sine qua non* de la experiencia (la anulación de la vista) se le añade la del objeto “sumamente palpable”. Se trata de objetos que ofrecen al sujeto una sensación táctil en la que prima la textu-

18 La “cabeza del león” remite a un pasaje anterior del cuento, en el que se narra la llegada de toda la comitiva a la finca del amigo del narrador: “Mientras buscábamos los senderos entre plantas chicas, yo veía a lo lejos una casa antigua. Al llegar a ellas las muchachas hicieron exclamaciones de pesar: al costado de la escalinata había un león hecho pedazos: se había caído de la terraza.” (“Menos Julia”, II, 95).

ra: la piel del pollo, el zapallo y elementos que podríamos caracterizar como “sustancias”, en el sentido en que son aglomeraciones de sólidos muy pequeños: la harina o los restos de la cabeza del león aparecen a la discreción del sujeto como objetos exentos, pero, en realidad, son agrupaciones de partículas macroscópicas muy similares entre sí. Esta característica de las sustancias provoca en el sujeto una sensación distinta a la de los objetos sólidos concretos, porque su forma cambia durante la observación o, de manera más precisa, *debido a la observación*. Las manos, que, en principio, solo quieren palpar, amasan. Esta “sorpresa de las manos” provoca ya una pequeña paradoja: en lugar de amoldarse ellas al objeto, como suele ser el caso, perciben cómo es el objeto el que se amolda a ellas, invirtiendo o, por lo menos, aumentando el grado de indeterminación de las expectativas del sujeto respecto del objeto.

Pero los efectos verdaderamente paradójicos, aquellos que dislocan el *imago mundi* del sujeto al situarlo en una posición que podríamos denominar *aberrante*, son los que acusan un fenómeno de refracción anómalo al aparecer privados del escrutinio visual del sujeto, o bien al supeditarse al escrutinio táctil.

Este último caso es el de los guantes. La aberración es en este caso táctil, porque introduce la paradoja de una anagnórisis del *sí mismo* como sustituto: la relación de los guantes con las manos es esencialmente metonímica y, por lo tanto, de superposición y no de encuentro. Cuando el sujeto reconoce al tacto unos guantes, se produce en él una interferencia de *imagenes* bastante siniestra, por una parte porque está palpando algo que debería formar parte de sus manos; por otra porque está palpando algo que se parece a sus manos. Es interesante recordar aquí el célebre caso del doctor P. que da título a la monografía de divulgación neuropsicológica *El*

hombre que confundió a su mujer con un sombrero de Oliver Sacks.¹⁹ Se trata del caso de un profesor de música que padece una forma de agnosia visual que le impide reconocer imágenes concretas. El doctor P. es capaz de ver, reconocer y describir lo que existe a su alrededor, pero solo en términos abstractos. Se podría decir que ve las formas, colores y movimientos que se manifiestan ante él, pero ha perdido por completo la capacidad de asociarlos a objetos y procesos concretos. Entre las pruebas que a las que Sacks lo somete para observar hasta qué punto el paciente está privado de “juicio” visual, figura la siguiente:

Pasé a hacer una última prueba. Era un día frío de principios de primavera y yo había dejado el abrigo y los guantes en el sofá.

—¿Qué es esto? —pregunté, enseñándole un guante.

—¿Puedo examinarlo? —preguntó y, cogiéndolo, pasó a examinarlo lo mismo que había examinado las formas geométricas.

—Una superficie continua —proclamó al fin— plegada sobre sí misma. Parece que tiene —vaciló— cinco bolsitas que sobresalen, si es que se las puede llamar así.

—Sí, bien —dije cautamente—. Me ha hecho usted una descripción. Ahora dígame qué es.

—¿Algún tipo de recipiente?

—Sí —dije— ¿y qué contendría?

—¡Contendría su contenido! —dijo el doctor P. con una carcajada—. Hay muchas posibilidades. Podría ser un monedero, por ejemplo, para mondas de cinco tamaños. Podría...

Interrumpí aquel flujo descabellado.

—¿No le resulta familiar? ¿Cree usted que podría contener, que podría cubrir, una parte de su cuerpo?

No afloró a su rostro la menor señal de reconocimiento.

19 Oliver SACKS, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, José Manuel Álvarez Flórez (trad.) y F. Sabanés Magriñá (revisión técnica), Barcelona, Anagrama, 2003 (3ª ed.).

Ningún niño habría sido capaz de ver allí “una superficie continua ... plegada sobre sí misma” y de expresarlo así, pero cualquier niño, hasta un niño pequeño, identificaría inmediatamente un guante como un guante, lo vería como algo familiar, *asociado a una mano*. El doctor P. no. Nada le parecía familiar. Visualmente se hallaba perdido en un mundo de abstracciones sin vida. *No tenía en realidad un verdadero mundo visual, lo mismo que no tenía un verdadero yo visual. Podía hablar de las cosas, pero no las veía directamente.* [...] ²⁰

Es notable la afinidad de estas conclusiones de Sacks sobre el doctor P. con las del narrador de “Menos Julia” sobre su amigo, que “estaba *demasiado adelantado* en aquel mundo de las manos” (la cursiva es nuestra), con la diferencia de que, mientras que en el caso del doctor P. la anomalía es consecuencia de una deficiencia (una falta de lo que Sacks denomina “juicio visual”, en el sentido kantiano de “juicio práctico”), para el narrador felisbertiano la “enfermedad” de su amigo se produce por exceso. ²¹ Es curioso, asimismo, que Sacks incide precisamente en esta dicotomía para establecer dos caracterizaciones de las patologías neuropsicológicas:

Así pues, lo que ha atraído mi interés, más que los déficits en un sentido tradicional, han sido los trastornos neurológicos que afectan al yo. Dichos trastornos pueden ser de varios tipos (y no sólo pueden deberse a menoscabos de la función sino también a excesos) y parece razonable considerar por separado las dos categorías. [...] ²²

20 Ibid., págs. 34-35. Las cursivas son nuestras.

21 La similitud entre la experiencia relatada por Sacks y los modos de expresión de la disociación entre el *yo* y el cuerpo en Felisberto es aún más evidente en el siguiente pasaje de *Diario del sinvergüenza*: “Cuando era niño vi a un enfermo al que le molestaban su propia mano y decía que era de otro. // Hace algunos meses descubrí que yo tenía esa enfermedad desde hacía muchos años [...]” (III, 246).

22 Ibid., pág. 24. En efecto, la monografía de Sacks se divide en cuatro partes, de las cuales las dos primeras responden a esta división: “Pérdidas” y “Excesos”. El caso del doctor P. abre la parte de las “pérdidas”.

Volveremos sobre esta diferencia entre exceso y déficit del *yo* un poco más adelante. Pero ahora, lo que nos interesa es la proyección de esos excesos y esos déficits sobre los objetos. Ya hemos adelantado que, entre los objetos del túnel, hay algunos que consiguen imprimir su efecto sobre el sujeto exacerbando su sentido del tacto. El caso de los guantes es más complejo, porque, a través de la reducción que se opera en el túnel y que sincretiza al *yo* en sus manos, se promueve un pliegue subjetivo que permite al *yo* reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia en el momento en el que la está viviendo: los guantes funcionan como un marcador paradójico que sitúa al sujeto ante su propia imagen degradada, haciéndolo consciente de que, en el mundo del túnel, el *yo* es sus manos, o aún más, las manos se escinden del *yo* y pasan a adquirir, ellas mismas, entidad subjetiva (“se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí”).

Toda esta teoría sobre la independencia de los objetos respecto del sujeto, que ya hemos visto en el análisis de “El balcón”, se conjuga aquí con el conflicto entre el *yo* y su cuerpo que hemos visto en “Nadie encendía las lámparas” o en “La mujer parecida a mí”. Si en el primer caso la fuente del conflicto era una interferencia (un bloqueo interpretativo del *yo* ante dos elementos incompatibles en los términos de una lógica metonímica) producida por la coincidencia del sujeto y el objeto en un mismo espacio de sentido, en los otros se trata de una interferencia especulativa producida por la incompatibilidad del sujeto metonímico y su cuerpo, que igualmente intentan ocupar un mismo espacio de sentido. En todos los casos, la interferencia se produce en el sujeto: es el *yo* quien considera la situación conflictiva. El cuerpo y los objetos pueden aparecer provistos de una conciencia del conflicto, y de hecho así suele suceder. Pero esta conciencia es evidentemente un efecto especular de la conciencia del *yo*. Se pue-

de encontrar aquí una justificación última, casi natural, de la preeminencia de los narradores en primera persona en la obra de Felisberto: cuando el *yo* narra, no le cuesta trabajo imponer su amplificación egoísta, porque, aun cuando incluye voces alternas o, como hemos visto, índices caóticos que protegen a la narración de la ilegibilidad de un egocentrismo puro, la interpretación definitiva del texto (que orienta y limita las posibilidades de interpretación de la manifestación) viene dada siempre por el *yo*, en su caracterización de narrador.²³

En resumidas cuentas, la línea de fuga propiciada por el encuentro con los guantes surge de una radicalización del déficit inicial al que se ve sometido el *yo* en el túnel: el carácter táctil de su percepción es un sustituto “deficiente” de su visión anulada (se puede decir que el *yo* intenta “ver” con las manos). Ahora bien, frente a las sustancias que exacerbaban este sentido del tacto por medio de una sobreabundancia de estímulos, los guantes señalan (recuerdan) al *yo* que sus manos no son más que sustitutos de su vista y, por lo demás, unos sustitutos poco fiables, que tienden al error y, peor aún, al abandono de la subjetividad del *yo* en pos de una subjetividad autónoma: las manos, como el cuerpo, buscan el despliegue de su deseo en una extensión distinta a la que utiliza el deseo del *yo*, y normalmente incompatible con esta. Es por ello que el encuentro con los guantes provoca una fuga por déficit del *yo*; porque acusa la condición de

23 Como ya hemos dicho, la diferencia entre el *yo*-protagonista y el *yo*-narrador es una diferencia de función o, si se quiere, de posición en la estructura de la manifestación y, asimismo, *del tiempo de esa función* (vid. *supra* págs. 125 y ss.). Es en virtud de su temporalidad enunciativa que el *yo* privilegia la interpretación en la posición narradora sobre la interpretación en la posición protagonista. La diferencia no es, por tanto, ontológica (se trata de un solo sujeto), sino epistemológica (el *yo* dispone de conocimientos e ideas distintas en cada posición), y se presenta en la manifestación como una interferencia fenomenológica, al suponer la producción (enunciación) simultánea de dos “estados” del *yo*.

“menos yo” a la que se ve abocado en el túnel. Es significativo de esta radicalización deficitaria que el *yo* percibe claramente que va por detrás de sus manos, que disfrutan de unas cualidades más óptimas para realizar su deseo en las condiciones de invisibilidad del túnel: en efecto, el *yo* debe realizar un esfuerzo para mantener la conciencia de sus manos y la de su pensamiento simultáneamente. En este hecho se nos revela una estrategia de experimentación empírica de los postulados teóricos enunciados en “Tal vez un movimiento”: el *yo* consigue mantener una idea en movimiento al tiempo que, paralelamente, reflexiona sobre ella (proyecta su pensamiento en ella) sin que la incisión del pensamiento sobre la idea detenga el movimiento de ambos; y ello porque tal incisión *no llega nunca a producirse*, porque el pensamiento del *yo* se mueve siempre por detrás, a la zaga, de la idea de las manos. Se trata, como en el caso de Kafka, de la elaboración de un continuo de contigüidades que genera un crecimiento inmanente e ilimitado. En el caso del *yo* de “Menos Julia”, el proceso se realiza por medio de un desdoblamiento del sujeto en el *sí mismo* y su cuerpo o, en este caso, en la metonimia de su cuerpo: las manos. El *yo* alienado de sus manos se convierte así en un cazador de su propio cuerpo o, dicho de otro modo, en el perseguidor de su imagen. La imagen del *yo*, como su sombra, le es inmanente, pero al mismo tiempo alterna, y su persecución es por tanto ilimitada, porque cada paso del *yo* supone un paso de su imagen en la misma dirección: la distancia entre el *yo* y su imagen es insalvable para el *yo* y *es siempre la misma*. La extensión del deseo no es entonces la distancia entre el *yo* y su imagen, que es inabarcable y limitada, sino la distancia que el *yo* recorre persiguiendo a su imagen, que es ilimitada (porque puede continuarse indefinidamente) y abarcable (porque, frente a la distancia siempre igual y abstracta entre *yo* e imagen, es

una distancia mensurable por cuanto está formada por contigüidades sucesivas y concreta por cuanto implica un desplazamiento perceptible del *yo* a lo largo del mundo).

El otro ejemplo de generación de una línea de fuga por déficit que se nos ofrece en el fragmento es el del encuentro del *yo* con el retrato o espejo. Ya la imposibilidad de discernir si es una cosa u otra nos pone sobrea-viso de la aberración que se produce en la percepción del sujeto privado de la vista. De nuevo, se trata de una aberración provocada por la acusación del déficit. Ahora, no se trata de radicalizar el desdoblamiento del *yo* y su tacto, como en el caso de los guantes, sino de poner en evidencia la insuficiencia del tacto al encuentro con determinados objetos de lo real. La relación con el caso del doctor P. de Sacks sigue siendo pertinente: el *yo* felisbertiano es capaz de reconocer el objeto y sus partes, no solo en lo que se refiere a sus condiciones abstractas (forma, tamaño, disposición geométrica de sus partes y disposición geométrica del objeto en el espacio), sino también en sus condiciones concretas (materiales, texturas, etc.), pero no puede asignarle una función concreta en el mundo. En realidad, el *yo* felisbertiano es mucho más capaz a la hora de intuir esta función, y de hecho reduce las posibilidades a dos, retrato o espejo, con altas probabilidades de haber acertado (el único problema es que le resulta imposible discernir si es una o la otra). El caso del doctor P. es muy distinto en este aspecto, porque él es incapaz de atribuir una función concreta al objeto. Esto se debe a que, mientras que el doctor P. padece una forma de agnosia visual que lo priva completamente de imaginación concreta, el *yo* de “Menos Julia” está privado directamente de su capacidad visual, pero

mantiene perfectamente funcional su capacidad imaginativa concreta. El problema del doctor P. no es que no pueda ver, *sino que solo puede ver*.²⁴

El problema del *yo* frente al retrato/espejo trasciende la aberración evidente provocada por la disfunción contextual que se produce al situar un objeto diseñado para ser visto en un entorno en el que no puede ser visto, para retomar el problema de la inseguridad narrativa del sujeto enunciator respecto de los hechos enunciados y, en particular, respecto de la enunciación de sí mismo. La narración ofrece un giro crítico al constatar que, en el caso de que el objeto sea un retrato (es decir, la imagen de una persona, lo que viene siendo un trasunto simbólico de la función narrativa de “personaje”), no tiene medios para imaginar (“hacer imagen”) al personaje retratado dentro de ella misma, y debe limitarse a corroborar que allí hay una imagen invisible de algo o de alguien, lo que es como decir que existe la posibilidad de una imagen, pero que esta posibilidad no puede llegar a realizarse y, por tanto, sume a la narración en un fracaso interpretativo pleno de la realidad que ella misma ha generado.

El caso alternativo, esto es, que el objeto sea un espejo, es “[p]eor todavía” para el *yo*, porque la imposibilidad de corroborar la representación traslada su foco a la imagen del propio *yo*: el *yo* constata que está ante su reflejo y que es incapaz de verlo, es decir, que es incapaz de *verse*. Llegado a este punto, el *yo* pierde toda certeza sobre sí mismo y, consecuentemente, sobre su voz y su enunciación. El relato se volvería entonces el recuerdo de un reflejo que nunca se ha visto.

24 Sacks relata como el doctor P., que, además de músico, es pintor, ha ido desarrollando paralelamente a su patología un estilo pictórico cada vez más abstracto, hasta reducir su representación, que en sus inicios era esencialmente figurativa, a una amalgama caótica de formas y colores, a medida que pierde su capacidad imaginativa (esto es, su capacidad de formarse imágenes mentales de los objetos de la realidad externa).

Si a las incertidumbres del retrato y del reflejo invisibles se le añade la incertidumbre que impide al *yo* decidirse por la interpretación del retrato o por la del espejo, el resultado es que el sujeto no solo no sabe sobre sí mismo o sobre lo otro, sino que ni siquiera sabe qué es lo que no sabe.²⁵

De todos modos, no conviene olvidar que esta agnosia extrema ha sido provocada de manera artificial y controlada. Los personajes de “Menos Julia” no son unos cavernícolas platónicos: confían en su percepción sensorial de la realidad y establecen unas condiciones deficitarias externas como mero juego de suspensión de parte de esta certeza. Por eso decíamos antes que el túnel, en sí mismo, no es un mecanismo de fuga al modo de las series de contigüidades ilimitadas formadas por los corredores y las oficinas en las novelas de Kafka, sino solo un punto propiciatorio de esa fuga.

Lo que hace que este punto, común para varios sujetos escrutadores, prolifere y devenga una red de contigüidades es, precisamente, la propia proliferación de sujetos que aplican sus capacidades interpretativas sobre el denominador común del túnel. Los objetos percibidos dentro del túnel son los mismos para todos los sujetos que los perciben y, sin embargo, las percepciones y las subsiguientes interpretaciones difieren para cada sujeto. No se debe esto solo a que los sujetos estén privados de la percepción visual y, por lo tanto, sean más proclives al error e, indirectamente, a la diversificación de imágenes, sino, especialmente, a la diferencia inmanente entre los sujetos: aun cuando dos sujetos reconocen correctamente un objeto dentro del túnel, la línea de fuga que traza cada uno es distinta e

25 Para una interpretación alternativa del sentido de los episodios de los guantes y el retrato/espejo, *vid.* Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981, págs. 155-158; y *pássim* para el estudio del motivo del espejo y su relación con el espectáculo.

irrepetible. Y, al mismo tiempo, comunica en determinados *impasses* con la de otros sujetos, en virtud de la comprensión empática que los vincula. Así, en el fragmento que sigue podemos apreciar cómo, aun cuando las redes asociativas que el *yo*-narrador y su amigo derivan a partir de la experiencia común del túnel difieren considerablemente en su trazado, son mutuamente comprendidas, lo que señala que comparten un mínimo de “elementales subjetivos” a partir de los que pueden trasvasar contenido semántico, denotativo o, especialmente, connotativo:

Esa misma noche, mientras cambiaba los discos, [mi amigo] me dijo:

–Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se dio vuelta para ir a tocar una cara, descubrí quién me había estafado en un negocio.

Yo fui a mi cuarto y antes de dormir pensé en unos guantes de goma apenas abultados por unas manos de mujer. Después yo sacaría los guantes como si desnudara las manos. Pero mientras pasaba al sueño los guantes iban siendo cáscaras de bananas. Y ya haría mucho rato que estaba dormido cuando sentí que unas manos me tocaban la cara. Me desperté gritando, estuve unos instantes flotando en la oscuridad y por fin me di cuenta que había tenido una pesadilla. [...] (“Menos Julia”, II, 106-107)

Se puede observar entonces que la línea de fuga propiciada por la experiencia del túnel se expande y se ramifica exponencialmente *en la rememoración de la experiencia*, es decir, que la verdadera fuga se produce fuera del túnel y hacia fuera del sujeto, pero manteniendo siempre las imágenes obtenidas en el túnel y, en general, en la realidad, a lo largo de

la experiencia vital del *yo*. Este proceso de recombinación de las imágenes de la memoria en el presente, directamente relacionado con la voluntad bergsoniana de “lanzar los recuerdos hacia el futuro”, tal y como se expresa en *El caballo perdido*,²⁶ permite un análisis mediante la aplicación del concepto de “rizoma” de Deleuze y Guattari sobre la teoría de la duración del propio Bergson.

6.5. El túnel como rizoma

Deleuze y Guattari definen el rizoma como un tipo de estructura relacional que difiere de otras, esencialmente, en que no obedece a ninguna jerarquía propiciada por una ramificación arborescente binaria del espíritu, sino por una conectividad ilimitada entre todos los elementos de un plano e, incluso, pertenecientes a planos que, para un espíritu que base su fenomenología en una estructura arborescente, estarían totalmente separados:

[...] Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a $n-1$. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y

26 “Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo. Además tiene que ver todo al revés; a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro [...]” (*El caballo perdido*, II, 35).

de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras [...] ²⁷

El túnel felisbertiano es, por lo tanto, un rizoma. Como espacio concreto o “plano de inmanencia”, ²⁸ adquiere la forma del bulbo o el tubérculo subterráneos. Pero, con la entrada del sujeto, el plano se expande superficialmente, sus ramificaciones potenciales, encerradas en la forma concreta del tubérculo, se disparan hacia todas las direcciones y establecen conexiones con una multiplicidad de planos; el bulbo deviene madriguera. En esta mutación tiene mucho que ver el desasimiento del sujeto individual, tal y como lo establecen Deleuze y Guattari:

1.º y 2.º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. [...] Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un es-

27 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma (Introducción)*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 1977, pág. 16.

28 Los traductores advierten que “[h]emos traducido *plan de consistance* (o de *inmanence*) por plan de consistencia (o de inmanencia). Y lo hemos hecho así para mantener la oposición entre ese plan y el plan de organización y de desarrollo (de trascendencia). Pero no hay que olvidar que *plan*, en francés, significa a la vez ‘plan’ y ‘plano’, y que siempre que Deleuze habla de *plan de consistance* (o de *inmanence*) también está hablando de un plano, puesto que, según él, ese ‘plan de consistencia’ es un plano en sentido geométrico.” (*Rizoma*, ed. cit., pág. 12, nota 1).

labón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales [...]

[...] 3.º Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para “reaparecer” en el sujeto. Una multiplicidad no tiene objeto ni sujeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras [...]. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas. [...] El número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su posición en una dimensión cualquiera, para devenir una multiplicidad variable según las dimensiones consideradas (primacía del campo sobre los números asociados a ese campo). No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación [...]²⁹

Las formaciones lingüísticas rizomáticas son, por lo tanto, *patois*. Su gramática, en el caso de que tal cosa exista, se define de manera acumula-

29 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., págs. 17-20.

tiva en cada nuevo acto, en cada nueva relación que se establece entre dos de sus elementos semióticos; elementos estos que en modo alguno se limitan al ámbito de la lengua misma, sino que interconectan la manifestación lingüística con toda otra serie de manifestaciones simultáneas, desarrollando así una red constantemente cambiante y creciente que es la manifestación literaria propiamente dicha.

Así, el cuento “Menos Julia” introduce el motivo del túnel como imagen (una imagen en abismo, podemos decir), pero no adquiere sentido si no es por el eslabón rizomático que lo conecta con el túnel como forma de lo real: “Menos Julia”, como expansión de sentido rizomática, *es* un túnel. A las líneas de fuga imaginarias trazadas por los personajes se unen las líneas de fuga trazadas por el autor y los lectores. Y, a su vez, estas líneas se engarzan con la fuga misma, como proliferación de los eslabones y expansión de sí misma, ya que “[l]os hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras”.

Decíamos que, por lo menos diacrónicamente, la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari se puede aplicar a la obra de Felisberto por mediación de la teoría de la duración de Bergson. En realidad, la filosofía bergsoniana es el eslabón que une la teoría del rizoma con la ética de la estética felisbertiana, por cuanto tanto la obra de Deleuze como la de Felisberto establecen una conexión inmediata con la de Bergson.³⁰

30 En el caso de Deleuze, esta aseveración es evidente. De hecho, en lo que sigue utilizaremos la antología de textos de Bergson realizada por Deleuze. El caso de Felisberto es más problemático, en el sentido en el que la crítica se divide entre los que opinan que Felisberto solo conoció la obra de Bergson de manera indirecta, a través del magisterio de Carlos Vaz Ferreira, y los que defienden un conocimiento directo. En cualquier caso, si se comprende el proceso como una extensión rizomática, el

El principal hallazgo de Bergson en este sentido es el que aprehende la naturaleza del movimiento en cuanto tal, del cambio como fenómeno autónomo de la materia y del espacio. De esta constatación fundamental parten tanto la teoría felisbertiana de “Tal vez un movimiento” o de “Explicación falsa de mis cuentos” como la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari:

¿Podemos considerar la flecha que vuela? En cada instante, dice Zenón, está inmóvil porque no tendría tiempo de moverse, es decir, de ocupar por lo menos dos posiciones sucesivas, a no ser que, por lo menos, se le concedan dos instantes. En un momento dado está por tanto en reposo en un punto dado. Inmóvil en cada punto de su trayecto, está inmóvil durante todo el tiempo que se mueve.

Sí, si suponemos que la flecha puede *estar* alguna vez en un punto de su trayecto. Sí, si la flecha, que es lo móvil, coincide alguna vez con una posición, que es la inmovilidad. Pero la flecha *no está* nunca en ningún punto de su trayecto. Todo lo más debe decirse que podría estar ahí, en el sentido de que pasa por ahí y de que le estaría permitido detenerse ahí. Ciertamente que si se detuviese, ahí permanecería, y entonces ya no tendríamos que vérnoslas con el movimiento. Lo cierto es que si la flecha parte del punto A para caer en el punto B, su movimiento AB es tan simple, tan indiscomponible en tanto que movimiento como la tensión del arco que la dispara. Igual que el *shrapnell*, proyectil que por estallar antes de tocar tierra cubre con un peligro indivisible la zona de explosión, la flecha que va de A a B despliega de un solo trazo, aunque en una extensión determinada de duración, su indivisible movilidad. Suponed un elástico que estiráis de A a B, ¿podríais dividir su extensión? El curso de la flecha es esa extensión misma, tan simple como ella, indivisible como ella. Es un solo y único salto. Fijad un punto C

problema de la influencia queda abolido como un falso problema, ya que, a fin de cuentas, “[u]na multiplicidad no tiene objeto ni sujeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones”.

en el intervalo recorrido y decid que en un determinado momento la flecha estaba en C. Si hubiese estado ahí, supondría que se había detenido, y entonces no tendríais un trayecto de A a B, sino dos trayectos, uno de A hasta C y otro de C a B, con un intervalo de reposo. Un movimiento único es completamente, por hipótesis, movimiento entre dos paradas; si hay detenciones intermedias no se trata de un movimiento único. En el fondo, la ilusión procede de que el movimiento, *una vez efectuado*, ha dejado a lo largo de su trayecto una trayectoria inmóvil sobre la que se pueden contar tantas inmovilidades como se quiera. De ahí se concluye que el movimiento, *al efectuarse*, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía. No se ve que la trayectoria se cree de golpe, aunque para esto necesite un determinado tiempo, ni que, si puede dividirse a voluntad la trayectoria una vez creada, pueda dividirse su creación, que es un acto en progreso y no una cosa. Suponer que el móvil *está* en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar. Es distinguir dos actos sucesivos allí donde, por hipótesis, no hay más que uno. Es, por último, llevar al curso mismo de la flecha todo cuanto puede decirse del intervalo que ha recorrido, es decir, admitir *a priori* el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil.³¹

Uno de los aspectos más importantes del pensamiento de Bergson es que intuye un giro en la concepción de la realidad que, en cierta medida, preconiza las formulaciones estrictamente científicas de la Teoría General de la Relatividad de Einstein y de las teorías cuánticas desarrolladas con posteridad: Bergson se da cuenta de que la ciencia y la filosofía occidentales parten de un error de percepción o, mejor dicho, de concepción de la

31 Henri BERGSON, *Memoria y vida*, Gilles DELEUZE (antólogo), Mauro Armiño (trad.), Madrid, Alianza, 1977, págs. 25-26. El fragmento pertenece a *id.*, *L'evolution créatrice*, París, PUF, 1907.

realidad que invalida algunos de sus presupuestos más importantes. Este error consiste en enfocar el cambio como un fenómeno necesariamente teleológico:

Concluyamos que nuestra ciencia no sólo se distingue de la ciencia antigua en el hecho de que busca leyes, ni siquiera en que sus leyes enuncian relaciones entre magnitudes. Hay que añadir que la magnitud a la que quisiéramos poder relacionar todas las demás es el tiempo, y que *la ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a tomar el tiempo por variable independiente [...]*

[...] En efecto, para los antiguos el tiempo es teóricamente despreciable, porque la duración de una cosa no manifiesta más que la degradación de su esencia; es esta ciencia inmóvil la que atrae la atención de la ciencia. No siendo el cambio más que el esfuerzo de una Forma hacia su propia realización, la realización es todo aquello que nos interesa conocer. Sin duda, esta realización no está jamás completa: esto es lo que la filosofía antigua expresa diciendo que no percibimos forma sin materia. Pero si consideramos el objeto cambiante en un determinado momento esencial, en su apogeo, podemos decir que *roza* su forma inteligible. Nuestra ciencia se apodera de esta forma inteligible, ideal y, por así decir, límite. Y cuando de esta forma posee la pieza de oro, tiene por añadidura esa moneda menuda que es el cambio. Éste es menos que ser. El conocimiento que lo tomase por objeto, suponiendo que fuese posible, sería menos que ciencia.

Pero para una ciencia que sitúa todos los instantes del tiempo en el mismo rango, que no admite momento esencial, ni punto culminante, ni apogeo, el cambio no es ya una disminución de la esencia, ni la duración un desleimiento de la eternidad. El flujo del tiempo deviene aquí la realidad misma, y lo que se estudia son las cosas que transcurren. Ciertamente sobre la realidad que fluye nos limitamos a tomar instantáneas. Pero precisamente por esto, el conocimiento científico debería apelar a otro que lo completase. Mientras que la concepción antigua

del conocimiento científico concluía haciendo del tiempo una degradación, y del cambio la disminución de una Forma dada por toda la eternidad, siguiendo hasta su fin la nueva concepción hubiéramos llegado a ver en el tiempo un incremento progresivo del absoluto y en la evolución de las cosas una invención continua de formas nuevas.³²

La metafísica bergsoniana ofrece, así, un contexto coherente en el que insertar la teoría estética de Vaz Ferreira y *hacerla marchar con lo real*. La defensa de una escritura fermentaria, es decir, no tanto inacabada como *siempre por hacer*, halla una justificación ética precisa en un mundo concebido de la misma manera, esto es, un mundo que cambia constantemente, pero no porque tienda hacia una actualización definitiva, sino porque su propia naturaleza (su “esencia”) es el cambio. En un mundo como este no existe diferenciación posible entre actualidad y potencialidad; la díada metafísica aristotélica no tiene cabida, sencillamente porque plantea un falso problema (el de *por qué* cambian las cosas: el cambio no se observa ahora como una relación de causa y efecto, sino como un axioma de la existencia). Del mismo modo, la separación entre forma y materia, que

32 Ibid., págs. 49-50. De nuevo, el texto está extractado de id. *L'evolution créatrice*, ed. cit. Respecto a la cuestión del tiempo, es cierto que Bergson todavía considera el tiempo como “variable independiente” y que el principal hallazgo de Einstein es precisamente la consideración del tiempo como una magnitud relativa, es decir, condicionada por el contexto en el que se efectúa la medida, y no una constante absoluta que proveía una referencia invariable para la medida de las otras magnitudes, como lo concebía la física newtoniana. Pero no se puede olvidar que Bergson enfoca su trabajo hacia la percepción de la realidad, y solo a partir de la constatación de los modos de esa percepción, deriva sus conclusiones acerca de la realidad misma. De ahí su insistencia en “completar” la ciencia positiva con una metafísica adecuada (cfr. ibíd. págs. 46-53): el pensamiento de Bergson parte todavía de una concepción dual del ser; mientras que la ciencia positiva se ocuparía de la materia, la metafísica estudiaría el espíritu. Como ambos, materia y espíritu, coinciden en el ser, los resultados de la ciencia y de la metafísica se corroborarían los unos a los otros. La filosofía bergsoniana es, sobre todo, una psicología. Pero, precisamente por ello, contribuye a crear un “estado de espíritu” propicio para las ulteriores indagaciones tanto en el campo de la filosofía como en el de la ciencia positiva y, lo que es más, postula una virtual indiferenciación entre el objeto de estudio de cada una: ambas serían formas de aprehensión de lo real, tan solo sus métodos serían divergentes.

se justificaba solo como una solución retórica al problema del cambio, se vuelve una sobrecodificación innecesaria. Por último, la preeminencia del sujeto sobre el objeto, que también se entendía en términos de separación y se percibía como la intuición de que “yo soy lo que es distinto de lo otro, lo otro es lo que es distinto de mí” y que, por tanto, partía de la sensación que el sujeto tiene de su inmutabilidad respecto de su entorno (“las cosas cambian, pero yo sigo siendo yo”), tiende a desaparecer o, al menos, a problematizarse: “la existencia es cambio, yo, como parte de la existencia, participo de ese cambio”. Si se aprecia alguna diferencia entre el *yo* y las cosas, esta tiene que ser de grado y no de esencia. La manera en que el *yo* cambia no es esencialmente distinta de la manera en que cambia el mundo: lo que sí hay son ritmos de cambio distintos, de los que el *yo* se apercibe y con los que engrana su existencia. El sujeto se comprende entonces como un *hacer(se)* antes que como un estar o un ser; el *yo* es un agenciamiento, un dispositivo cambiante que se relaciona con otros agenciamientos, haciéndolos cambiar y dejándose cambiar por ellos.

Para Felisberto, la idea debe ser un movimiento porque el pensamiento se entiende como subjetividad y la subjetividad como cambio o movimiento percibido desde dentro de sí mismo. El problema radica entonces en cómo el *yo* percibe su propio movimiento. La escritura se despliega entonces como un ritmo-otro de la subjetividad, como la flecha que traza la trayectoria de una flecha disparada previamente. Aun cuando la flecha de la escritura recorra, punto por punto, la trayectoria recorrida por la flecha del sujeto, en ningún momento coincidirá con ningún punto en esta trayectoria, como tampoco el sujeto ha coincidido con ningún punto de su trayectoria vital. Solo retrospectivamente puede el sujeto observar una trayectoria en su vida, pero para ello debe situarse no solo fuera de sí mismo,

sino fuera de todo cambio: fuera del mundo. Felisberto, ya desde un texto tan temprano como “Tal vez un movimiento”, rechaza la retórica de lo estático que fija su mirada en lo móvil. Toda escritura debe ser pensamiento, todo pensamiento es subjetividad y toda subjetividad es movimiento. *La escritura es el sujeto que se lanza a la caza del sujeto, es la instancia que coincide con el yo en todos los puntos de su trayectoria y que no se encuentra nunca con él, porque cada uno se realiza en un tiempo distinto y ninguno de los dos se detiene en su trayecto.*

La escritura, por lo tanto, es incapaz no solo de aprehender al yo, sino de aprehenderse a sí misma en cuanto cosa acabada, porque, al igual que el yo, es esencialmente cambio. Pero, al mismo tiempo, la escritura *es* el yo moviéndose bajo otro ritmo. No hay sobrecodificación de la escritura simbolizando al yo: la jerarquía egocéntrica se deshace en primer término en el yo mismo, que acepta los múltiples grados de su duración (en términos de Bergson) o su multiplicidad (en términos de Deleuze y Guattari).

Para Felisberto, la escritura es movimiento no fijado o planta inconsciente de sus leyes de crecimiento (“aunque profundamente las tenga”), es decir, es aquello que, siendo consciente de su propia existencia, no puede fijarla porque es consciente, también, de que esa existencia es cambio.

6.6. Mapa y calco en “Menos Julia”

Volviendo ahora a “Menos Julia”, debemos preguntarnos cómo se ejecuta el movimiento de la escritura en el túnel. Sabemos ya que la escritura felisbertiana es una cartografía de la indeterminación, en el sentido en que promueve relaciones entre hitos textuales pero no fija ninguna posición en términos absolutos. El motivo de tal cartografía obedece, claro está, a la concepción de la realidad como cambio. A su vez, este cambio o movimiento se produce siempre en el contexto de una tensión, de la misma ma-

nera que un circuito eléctrico se genera por un diferencial de carga eléctrica entre dos polos.³³ Para la escritura felisbertiana, el diferencial que hace brotar el movimiento es el deseo: todo deseo supone un flujo incesante *desde* el sujeto deseador *hacia* el objeto deseado. Pero acabamos de ver que, en un estado de realidad que se define como cambio, no podemos hablar con propiedad de una separación tajante entre sujeto y objeto. Las instancias de lo deseado y lo deseador se desdibujan, y queda solo el deseo mismo, como sujeto en movimiento inmanente, es decir, no teleológico y no trascendente: como sujeto cuyo deseo es generar deseo, como deseo que se mantiene vivo en la medida en que se mantiene insatisfecho y que acaba cobrando conciencia, de manera intuitiva, de su naturaleza “fermentaria” y decide ampliarse como deseo, prescindiendo del objeto deseado. El deseo se vuelve así deseo de sí mismo, y abarca toda su realidad mediante un crecimiento fuertemente inflacionista (de nuevo, el deseo presupone el imposible de un *perpetuum mobile*, de una máquina que se bastase de la energía residual que desprende su propio trabajo para realimentarse indefinidamente).

En este contexto, todo deseo que se fije, que se convierta en mera repetición de sí mismo en lugar de crecimiento, que no empuje sus límites para continuarse en nuevas contigüidades, estará abocado al agotamiento.

Para entender esto con más claridad, podemos acudir de nuevo a algunos de los rasgos con los que Deleuze y Guattari definen el rizoma:

33 “Nosotros pretendemos [...] que la percepción refleja es un *circuito* en el que todos los elementos, incluido el mismo objeto percibido, se mantienen en estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico, de tal forma que cada sacudida salida del objeto no puede detenerse en ruta en las profundidades del espíritu: debe siempre retornar al objeto mismo.” Henri BERGSON, *Memoria y vida*, ed. cit., pág. 64. El extracto pertenecía originalmente a íd., *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, PUF, 1896.

5.º y 6.º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. [...] Para nosotros el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de *calco* reproducibles hasta el infinito. [...]

[...] Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco. [...] Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*. [...] ³⁴

“Menos Julia” nos ofrece un contexto perfecto para observar los dos tipos de movimiento del deseo: el deseo en continua expansión, configurado como un mapa abierto, cambiante, con múltiples entradas y performativo, y el deseo que se repite en círculos sobre su objeto, configurado como un calco cerrado, estático, que prolifera por escisión binaria de lo mismo y se define como competencia.

Ya hemos visto la preocupación del *yo* del relato porque su amigo “estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos” y la sospecha de que, tal vez, esto lo había llevado a permitir a las manos “vivir una

34 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., págs. 27-29.

vida demasiado independiente”. Frente al profundo extrañamiento que esta independencia de las manos respecto del sujeto propiciaba en el *yo*, como nos lo mostraban los casos de sorpresa paradójica al encuentro con los guantes o el retrato/espejo, y que constituyen un campo de expansión para el deseo (un plan de inmanencia) que lo pone en contacto con otras cosas fuera del túnel, así como establece nuevas relaciones entre los objetos del túnel, la experiencia del amigo se presenta revestida de una naturaleza totalmente distinta. El amigo es un “adelantado” en la materia: un experto. Cada nueva excursión al túnel es para él un ritual casi profesional, que sigue un método sistemático cerrado a nuevas incorporaciones. En efecto, el amigo se apoya ante todo en su competencia como “dueño del túnel”. Su control sobre lo que allí pasa es muy fuerte, y lo que escapa a su control, en lugar de sorprenderlo, lo irrita:

El sábado siguiente, apenas habíamos entrado al túnel, se sintieron unos quejidos mimosos y yo pensé en un perrito. Alguna de las muchachas se empezó a reír y en seguida nos reímos todos. Mi amigo se enojó mucho y dijo palabras desagradables; todos nos callamos inmediatamente; pero en un intervalo que se produjo entre las palabras de mi amigo, se oyeron con más fuerza los quejidos del perrito y todos nos volvimos a reír. Entonces mi amigo gritó:

—¡Váyanse todos! ¡Afuera! ¡Que salgan todos!

Los que estábamos cerca lo oímos jadear; y en seguida, con voz más débil, y como escondiendo la cara en la oscuridad, le oímos decir:

—Menos Julia. (“Menos Julia”, II, 107-108)

El amigo se mueve en el túnel como un autómatas: es capaz de reproducir las mismas experiencias en distintos contextos, siempre y cuando las diferencias de contexto no afecten al sistema. La reproducción por calco se desarrolla de manera fractal (“arborescente”, en términos de Deleuze y Guattari): al igual que las hojas con respecto al árbol, las experien-

cias derivadas de la competencia del amigo son distintas de la competencia misma solo en la medida en que son copias de ella. Se establece así un sistema de dos jerarquías: una competencia abstracta bajo la que se realizan experiencias concretas que obedecen inexcusablemente a la estructura definida por la competencia. Cualquier variación estructural que supere los límites de la competencia se considera errónea o insatisfactoria. Esta es otra de las diferencias entre el amigo y el *yo*: mientras que el *yo* se amplifica a lo largo de todo el cuento en una espiral de deseo, su amigo busca siempre la satisfacción “profesionalizada” de una competencia bien realizada, y lo consigue en la medida en que controla la experiencia, esto es, en la medida en que esa experiencia es un simulacro de realidad.

Nos encontramos de nuevo con el problema del delirio egocéntrico que se ejercita por medio de un control excesivo del entorno, de manera similar a como lo hemos analizado en “Mi primer concierto” o en “El acomodador”.³⁵ Merece la pena apuntar las semejanzas entre estas experiencias y la del túnel de “Menos Julia” y, sobre todo, una diferencia esencial.

En lo que se refiere a las semejanzas, el restablecimiento de la legibilidad de la manifestación se consigue aquí, como en los otros casos, por la intromisión de un índice caótico: el perrito funciona aquí de manera muy similar a como lo hacía el gato en “Mi primer concierto”: descoloca la estructura planificada por el sujeto y lo obliga a reconfigurar toda su interpretación para poder incorporar un elemento extraño (y, hasta cierto punto, hostil). Para ello, el sujeto debe ceder parte de su preeminencia, debe “hacer hueco” para el elemento inesperado. De su capacidad performativa, de su mayor o menor habilidad para tirar líneas de fuga en las que des-

35 *Vid. supra* el capítulo quinto.

territorializarse y reterritorializar lo ajeno, dependerá que pueda mantener el equilibrio de la manifestación (a través de una reterritorialización crítica de los elementos del entorno y una desterritorialización autocrítica hacia fuera de sí mismo) o que la manifestación se colapse (en lo que sería un “colapso de la fantasía” en términos estrictos, es decir, un derrumbamiento de la manifestación, una imposibilidad de contar el cuento).

Por otra parte, es notable la semejanza de las experiencias de los tres cuentos en lo que tienen de paradójicamente visual: en el caso de “Mi primer concierto”, el interprete musical se volvía contra el público por medio del escrutinio de la mirada; en “El acomodador” y “Menos Julia”, los personajes se sumergen en experiencias de “visión” en la oscuridad, literalmente, en el primer caso, por metonimia del tacto, en el segundo. En los tres cuentos, es el sonido el que irrumpe en el simulacro del sujeto para desbaratarlo: las risas de los otros (del público ante la presencia del gato en “Mi primer concierto”, de las muchachas ante los quejidos del perrito en “Menos Julia”), los animalitos sonoros (el gato “Cajita de música”, el perrito de los “quejidos mimosos”) y todo el complejo sistema de intromisión de lo real a través del ruido que ya hemos visto en “El acomodador”.³⁶

Pero, frente a estas semejanzas, se erige una diferencia muy importante entre los casos que ya hemos analizado y el de “Menos Julia”, que, en

36 “Ce qui intéresse Kafka, c’est une pure matière sonore intense, toujours en rapport avec *sa propre abolition*, son musical déterritorialisé, cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d’une chaîne encore trop signifiante. Dans le son, seule compte l’intensité, généralement monotone, toujours asignifiante [...] Tant qu’il y a forme, il y a encore reterritorialisation, même dans la musique.” (Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka*, ed. cit., pág. 12.). Es notable que Deleuze y Guattari den gran importancia a la presencia de “animales musicales” en los relatos de Kafka (“Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”, los perros musicales de “Investigaciones de un perro”).

última instancia, explica el cambio de posición del narrador –que no es protagonista en este cuento, como veremos–.

Decimos que el *yo*, narrador en la enunciación y personaje en el enunciado, no es protagonista de este cuento en el sentido en que no es él quien experimenta el bloqueo del deseo y la desestabilización de su *imagen mundi*, sino su amigo, un personaje encuadrado en el ámbito de la tercera persona.³⁷ A diferencia del *yo*-protagonista, que es siempre muy performativo, este otro-protagonista es exclusivamente competente. Prestemos atención a esta diferencia: mientras que el *yo*-protagonista de “Mi primer concierto”, por ejemplo, es bastante incompetente (como pianista, pero también como ejecutor de sus propias planificaciones, que no suele llegar a culminar), el otro-protagonista de “Menos Julia” es totalmente competente en lo que se refiere a la organización de su simulacro. Dispone incluso de subalternos que siguen sus órdenes. El simulacro del túnel está perfectamente planificado y, debido a esto, es siempre un calco de sí mismo, la repetición incesante de un sistema invariable en las múltiples variaciones de sus elementos. Pero, como decíamos unas páginas más arriba, el túnel en sí mismo, no tiene más que una entrada y una salida. O se hace mapa conectándolo con otras cosas, o se queda en una ilusión de variedad bajo la que se esconde la más absoluta monotonía. Y, por supuesto, como en todo sistema sobrecodificado, el caos acaba por entrar de un modo u otro. El perrito es el índice caótico que dismantela completamente esta sobrecodificación, pero viene precedido de otros sucesos que ya habían comenzado a irritar al dueño del túnel:

37 El *yo*-narrador se dirige, indudablemente, al escritor-lector; esto no es óbice para que el *yo*-personaje se dirija al personaje protagonista. La cuestión es que ya no existe un conflicto entre el *yo* de la enunciación y el *yo* del enunciado, porque ambos ocupan ahora posiciones compatibles y deseadas: los dos son observadores.

En ese momento sentí que me rozaban el saco y mi primer pensamiento fue para los guantes y como si ellos pudieran andar solos. Pero casi simultáneamente pensé en alguna persona. Entonces le dije a mi amigo:

—Alguien me ha rozado el saco.

—Absolutamente imposible. Es una alucinación tuya. ¡Suele ocurrir en el túnel!

Y cuando menos lo esperábamos oímos un viento tremendo. Mi amigo gritó:

—¿Qué es eso?

Lo curioso era que oíamos el viento pero no lo sentíamos en las manos ni en la cara. Entonces Alejandro dijo:

—Es una máquina para imitar el viento que me prestó el utilero de un teatro.

—Muy bien— dijo mi amigo—, pero eso no es para las manos...

Se quedó callado unos instantes y de pronto preguntó:

—¿Quién hizo andar la máquina?

—La primera muchacha: fue para allá después que usted la tocó.

—¡Ah! —dije yo—, ¿viste? Fue ella quien me rozó. (Ibid., II, 106)

La irritación del dueño del túnel está provocada en este fragmento por dos intrusiones que se solapan la una con la otra: por una parte, la introducción de sonido en una estructura diseñada para el tacto; por otra, la constatación por parte del dueño de que ha cometido un fallo de interpretación *en su propio sistema*. Como sucedía en “El comedor oscuro”, los índices caóticos comienzan a desestabilizar el estatuto de verdad del *imago mundi* del personaje. Para el amigo, es “absolutamente imposible” que alguien haya rozado al *yo* y, no obstante, finalmente tal imposibilidad debe ser reconocida como efectiva. En el *imago* del personaje comienzan a suceder cosas imposibles, es decir, cosas imprevistas e imprevisibles por el sistema.

En la medida en la que el dueño del túnel es muy competente, es también muy poco performático: su capacidad para “mapear” de nuevo su sistema e incorporar los índices caóticos, haciendo *posible lo imposible*, es nula, porque su sistema solo cambia por medio de una expansión fractal, de una repetición de sí mismo, de un calco. No puede, tampoco, conectarse con elementos que no hayan sido generados por él. El otro-protagonista de “Menos Julia” se queda encerrado en su túnel ante la incapacidad de ampliarlo con una línea de fuga que abarque los fenómenos intrusos.

Todo lo contrario ocurría con el yo-protagonista-narrador de los otros relatos. Ya desde el enunciado, en su posición de protagonista, ya desde la enunciación, en su posición de narrador, el yo, normalmente incompetente (pianista incompetente, lector incompetente, trabajador incompetente), es enormemente performático. No tanto en la práctica de la pose y del engaño hacia los otros, que, como hemos visto, tendía a aislarlo cada vez más,³⁸ como en su habilidad para moverse por la manifestación, cambiar su configuración, “mapearla” y propiciar la absorción de los índices caóticos. Estos yoes son muy efectivos a la hora de *hacer del obstáculo un aliado*. Siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos decir que estos yoes *hacen rizoma con prácticamente cualquier cosa*. El sujeto no se ve entonces encerrado en un circuito de deseo y satisfacción, sino que amplía constantemente el circuito de su deseo, abarcando mayor superficie de realidad en cada nueva “sacudida”:

[...] Se trata de dos concepciones radicalmente distintas del trabajo intelectual. Según la primera [la percepción atenta, lineal y sucesiva], las cosas ocurren mecánicamente y gracias a una serie totalmente acci-

38 En cierto sentido, se podría decir que la pose y el engaño son los sistemas que generan estos protagonistas; pero se trata de unos sistemas tan ineficaces que demandan constantemente nuevas aperturas por donde conectar con otras cosas que los hagan funcionar.

dental de adiciones sucesivas. A cada momento de una percepción atenta, por ejemplo, nuevos elementos, que pr[o]ceden de una región más profunda del espíritu, podrían unirse a los viejos elementos sin crear una perturbación general, sin exigir una transformación del sistema. En la segunda [la percepción refleja, circular y gradual], por el contrario, un acto de atención implica tal solidaridad entre el espíritu y su objeto, es un circuito tan bien cerrado, que no se podría pasar a estados de concentración superior sin crear con todas las piezas otros tantos circuitos nuevos que envuelven al primero y que no tienen en común entre sí otra cosa que el objeto percibido. De estos diferentes círculos de la memoria, que estudiaremos con detalle más adelante, el más estrecho A es el más cercano a la percepción inmediata. No contiene más que el objeto mismo O con la imagen consecutiva que viene a cubrirlo. Detrás de él, los círculos B, C, D, cada uno de ellos más amplio, responden a esfuerzos crecientes de expansión intelectual. El todo de la memoria, como veremos, entra en cada uno de estos circuitos, puesto que la memoria está siempre presente; pero esta memoria, a la que su elasticidad permite dilatarse indefinidamente, refleja sobre el objeto un número creciente de cosas sugeridas —unas veces, los detalles del objeto mismo, otras, detalles concomitantes que pueden contribuir a esclarecerla—. Así, tras haber reconstruido el objeto percibido a la manera de un todo independiente, reconstruimos con él las condiciones cada vez más lejanas con que forma un sistema. [...] ³⁹

La percepción del *yo*-personaje tiende, como hemos visto, hacia esta expansión de los circuitos de percepción más allá de las condiciones del objeto mismo, ligándolo a contextos cada vez más amplios que estiran

39 Henri BERGSON, *Memoria y vida*, ed. cit, págs. 64-65. El texto pertenecía originalmente a íd, *Matière et mémoire*, ed. cit. *Vid.* el fragmento de la misma obra citado en la nota 33 de este capítulo (pág. 350). Entre corchetes, corrijo una errata: “procede” en lugar de “precede” (no tiene sentido y, además, “preceder” no rige nunca un complemento preposicional y suele funcionar como transitivo, mientras que “proceder” es siempre intransitivo y suele regir un complemento preposicional introducido por “de”).

continuamente los límites de su *imago*. Lo mismo sucedía con los *yoes*-protagonistas de los otros relatos de *Nadie encendía las lámparas* que hemos estudiado: en todos ellos se percibe un esfuerzo por desubicarse de sí mismos y de su “circuito” más restringido (cuerpo, situación social, deseo inmediato) para desterritorializarse o, al menos, reterritorializarse por medio de esa “expansión intelectual” a la que alude Bergson. Es por ello que todos estos *yoes* pueden alternar su posición como personajes en el enunciado y como narradores en la enunciación: su alta performatividad les permite “dilatarse indefinidamente” y “tras haber reconstruido el objeto percibido” (la situación en la que se ven inmersos), reconstruir con él “las condiciones cada vez más lejanas con que forma un sistema”.

El protagonista de “Menos Julia”, por el contrario, es incapaz de dilatar el circuito del túnel o de hacerlo conectar con otros elementos de la realidad. Su percepción dentro del túnel es totalmente sistemática, repetitiva y competente y carece de permeabilidad, elasticidad y performatividad. Y, aún más, su percepción de la realidad *fuera* del túnel funciona de una manera similar; es por ello que, tanto él como el narrador asimilan su comportamiento a una enfermedad:

[...] –Ellas [las cuatro muchachas] son muy buenas conmigo; y me disculpan mis...

Aquí hizo un silencio y su mano empezó a revolotear sin saber dónde posarse; pero su cara había hecho una sonrisa. Yo le dije un poco en broma:

–Si tienes alguna... rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...

Él no me dejó terminar. Su mano se había posado en el borde de un jarrón; levantó el índice y parecía que aquel dedo fuera a cantar. Entonces mi amigo me dijo:

–Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

–¿Pero qué... cosa es esa?

–Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija.

Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella. (“Menos Julia, II, 93)

Esta asimilación del comportamiento ritual a una “enfermedad” o a una “manía” indica una fuerte connotación *deficitaria*: la enfermedad del túnel no contribuye a la expansión del sujeto en lo real, sino que lo mantiene encerrado (y protegido) en el circuito más próximo al “objeto O” que postula Bergson; el objeto de la percepción, en este caso, el microcosmos del túnel. En este sentido, el túnel es, para el amigo, un espectáculo; una imagen sustitutiva de lo real, es decir, una imagen que es parte de lo real pero que se impone como *la realidad toda*.⁴⁰ Por ello, el *imago mundi* del personaje, que, como ya hemos visto, tiene serios problemas para asimilar cualquier distorsión de la imagen que se ha creado en el túnel, acaba por colapsar cuando se ve obligado a confrontar la imagen que sustituye el mundo con el mundo mismo:

A los pocos días mi amigo vino a mi casa; era de noche y yo ya me había acostado. Él me pidió disculpas por hacerme levantar y por lo que me había dicho a la salida del túnel. A pesar de mi alegría, él estaba preocupado. Y de pronto me dijo:

–Hoy fue al bazar el padre de Julia: no quiere que le toque más la cara a la hija; pero me insinuó que él no me diría nada si hubiera comprometido. Yo miré a Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y

40 Esta es, en términos generales, la definición que Guy Debord elabora de la imagen espectacular. Volveremos a ella con más detalle, utilizando citas literales de Debord, en el apartado dedicado a las conclusiones, en el capítulo octavo.

se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta que la quería.

–Mejor –le contesté yo–. ¿Y no te puedes casar con ella?

–No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel.

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la cara; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel. (Ibid., II, 110)

Este extracto constituye el final del cuento. El amigo ha quedado “cortocircuitado” en su idea del túnel, porque es una idea deficitaria: una idea-calco, una idea-árbol, estática y repetitiva. La enfermedad del amigo es incapaz de hacer rizoma con nada. Consecuentemente, el *yo* deficitariamente constituido en una imagen espectacular de este tipo es incapaz de realizarse fuera de ella. No puede *contarse* a los otros. Por eso no puede ser un *yo*-narrador.

Por su parte, el *yo*-narrador presta su voz al protagonista para liberarlo, en la medida de sus posibilidades, del cortocircuito de la imagen espectacular. De un modo similar a como lo hacía el *yo*-narrador de “Mi primer concierto” o de “El comedor oscuro”, el *yo*-narrador de “Menos Julia” hecha una mano al protagonista (“[y]o le fui a poner mi mano en un hombro”) para lanzarlo hacia fuera de su círculo autoimitativo (y auto-compasivo). La diferencia estriba en que, en este caso, el protagonista no sale del círculo. El *yo*-narrador fracasa en su operación de rescate del protagonista, contentándose con rescatar su historia (su *imago*). Por esto mismo el protagonista no es un *yo* en esta manifestación: porque la operación de desplazamiento hacia la enunciación, como *yo*-narrador, le es imposible. El *yo*-narrador actualiza en la enunciación los errores de interpreta-

ción del *yo*-protagonista, pero para esto es necesario que el *yo*-protagonista cese en sus errores y se abra a una expansión de su idea, aunque para ello necesite el espacio diferencial que se establece entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación. Pero si el *yo* no puede entender *nunca* su error de interpretación, si se queda encerrado en el círculo vicioso de su imagen espectacular; entonces no podrá ocupar la posición reflexiva del narrador. Necesitará a un *yo*-otro que narre por él.

¿Cuál es la opción de Felisberto en este caso? En realidad, hacia el final de su carrera, alterna entre dos soluciones: o bien introduce un *yo*-personaje testimonial (como en “Menos Julia”, pero también en “La casa inundada”), que funciona como correlato del *yo*-narrador, o bien se limita a desvincular sintácticamente al protagonista del narrador, por medio de una narración en tercera persona, manteniendo un vínculo mimético a través de la retórica del estilo indirecto libre. Esta segunda opción es muy poco productiva, pero es la manera en la que se concibe uno de los textos capitales de la última época felisbertiana: *Las Hortensias*.⁴¹

Centrándonos ahora en “Menos Julia”, debemos analizar qué papel juega este *yo*-personaje testimonial en la manifestación y en qué medida permite al autor-lector felisbertiano encontrar nuevas formas de interpretación de lo real y de justificación de la veracidad de su discurso.

Decíamos que el protagonista del cuento presenta una configuración subjetiva deficitaria (una “manía”, una “enfermedad”) que le impide realizarse fuera de los estrechos límites de su *imago*. Decíamos también que este *imago* no solo es muy limitado, sino que también es falaz: no es un *imago mundi* porque no engrana con el mundo (con lo real), sino que se

41 En realidad, este ensayo de la narración en tercera persona, y el cambio de posicionamiento frente al estatuto de verdad que implica, es, en sí mismo, uno de los rasgos que legitiman la segmentación del *corpus* felisbertiano en tres “épocas”.

postula él mismo como mundo. El *yo*-personaje entra en este estado de cosas de la manera en que a Felisberto le gusta introducir a sus *yoes* en las historias: como observadores privilegiados y traidores. Privilegiados, porque acceden al misterio del otro sujeto invitados por él; traidores, porque abusan de esta posición privilegiada, muchas veces en detrimento de los intereses de su anfitrión.⁴²

Si observamos lo que sucedía en los otros cuentos de *Nadie encendía las lámparas* que hemos analizado hasta el momento, veremos que en todos ellos el *yo* es el intruso, pero el personaje “maniático”, el que sufre una “rareza”, no es siempre ese *yo*. En “El balcón”, por ejemplo, el personaje “raro” es la muchacha. En “El acomodador”, sin embargo, está claro que el “raro” es el *yo*-protagonista. En “Nadie encendía las lámparas” o en “El comedor oscuro” la situación es más ambigua, y no se puede decir que haya un personaje definitivamente más raro que los otros. Como hemos visto, en estos casos es sobre todo el enrarecimiento del ambiente y los problemas de interpretación y de ubicación del *yo*-protagonista-narrador los que contribuyen a generar esa “rareza”.

Antes de proseguir, sería útil definir con mayor precisión a qué nos referimos con este término de “rareza”. Las situaciones y personajes “raros” que aparecen por toda la obra de Felisberto no son otra cosa que los hitos en el mapa de la narración de los momentos críticos de la manifestación: como manifestaciones críticas, las de Felisberto se construyen a partir de un entramado de tensiones que se disparan en torno a un *diferencial crítico*, esto es, un *momentum* en el que la veracidad inmanente del discurso se desestabiliza ante el conflicto de varios elementos de la manifestación

42 *Vid. supra* la explicación sobre la inversión de roles entre amos y siervos en “El acomodador” (págs. 286-287).

y solicita a sus integrantes (principalmente al autor-lector) un esfuerzo interpretativo capaz de negociar una nueva cartografía de la narración que reubique los elementos desestabilizados de manera que pueda reconfigurar los términos de verdad de la manifestación y validarla nuevamente. En el fondo, no es tan importante, como venimos observando, que esta operación crítica tenga éxito, como que se realice. La tensión desestabilizadora y el esfuerzo crítico de la manifestación por revalidarse son todo lo que la narrativa felisbertiana necesita para activarse como dispositivo de deseo. Los circuitos sucesivos de ese deseo se van abriendo a medida que el autor-lector intensifica su implicación crítica sobre el objeto textual inicial.

Así pues, parece lógico que cuando el *momentum* crítico se genera muy cerca del *yo* de la manifestación (cuando el *yo* es el “raro”), la percepción del autor-lector, que está mediatizada por el discurso de ese *yo* en la posición de narrador, tiende a buscar una solución “fantástica”. Y esto es así porque la percepción del autor-narrador forzosamente coincide con la del “maniático”, y por tanto la condición de verdad de la manifestación vendrá impuesta, por lo menos en parte, por las condiciones de verdad que el *yo* “raro” proyecta sobre la realidad. Esto es lo que sucede en “El acomodador” y explica gran parte de las confusiones de la crítica al intentar buscarle un espacio en la dudosa categoría genérica de lo fantástico.⁴³

43 Algo similar sucede en “El cocodrilo”, por las mismas razones. En “La mujer parecida a mí”, el subterfugio del sueño suaviza la extravagancia de la historia. En general, todo discurso que se adscribe a una experiencia soñada elude en buena medida cualquier *momentum* crítico, porque sus exigencias de verdad no son muy altas. Sería un error considerar que lo mismo sucede con la ficción literaria, por el mero hecho de ser ficción: el sueño es totalmente verdadero para el que sueña, es decir, su condición de verdad inmanente es extremadamente firme. De la misma manera, la ficción es verdadera respecto de sí misma, o intenta serlo. Pero al desplazar el sueño al campo de la ficción (es decir, al reterritorializarlo en un nuevo plan de inmanencia o de contención), las condiciones de verdad inmanentes al sueño dejan de ser pertinentes, porque de lo que se trata ahora es de las condiciones de verdad de la ficción. Dicho de manera más sencilla: un mismo sujeto no comparte la misma concepción de lo

Todo esto supone que los *yoes* de *Nadie encendía las lámparas* hacen fluctuar su crítica del estatuto de verdad de las manifestaciones en las que participan deslizándose a través de una línea de desterritorialización de sí mismos y de reterritorialización en los otros. Cada *yo* se sitúa en un punto de esta línea de fuga, algunos más próximos a sí mismos, otros más cercanos al otro. Superpuestas estas líneas de fuga unas sobre otras, constituyen un *yo* múltiple e indeterminado que, del mismo modo que la flecha de Bergson, no está en ningún punto de la línea pero *ha pasado* por todos. El texto, como trayectoria consumada, ofrece una retrospectiva en la que se pueden separar artificialmente las distintas ubicaciones del *yo*; la manifestación, como trayecto, *como idea en movimiento*, es pura duración. El *yo* de la manifestación puede concebirse de modo similar a como Bergson considera la memoria: como un todo indivisible que está en todos los puntos de la manifestación, pero que se concentra o se expande en grados diferentes en cada momento, en cada circuito de deseo.

Frente a esta configuración de un hiper-*yo* en *Nadie encendía las lámparas* y en otros cuentos de la producción más tardía de Felisberto, habíamos visto que, en el caso de las *Primeras invenciones*, la subjetivación tendía a cero y el *yo* se reducía a su mínima expresión para ceder espacio a una voz autoral y autoritaria.⁴⁴ En el caso de los relatos memorialistas, sí hay una proyección del *yo* hacia el otro, sobre todo en el caso de *Por los tiempos de Clemente Colling*, pero este descentramiento es todavía muy egoísta, y se realiza como un plan estratégico cuyo objetivo último es siempre regresar al *yo*. En estos relatos el *momentum* crítico no es el del encuentro con el otro tanto como el del encuentro con el otro-*yo* (el *yo*

verdadero cuando sueña que cuando, despierto, relata lo que ha soñado.

44 *Vid. supra* págs. 93-94.

que fue) en el plano de la memoria. Por ello la principal preocupación sobre la verdad de lo narrado se enfoca hacia el proceso rememorador, y no hacia lo rememorado en sí mismo.

Entre esta negación autoritaria del *yo* en favor de una presencia autorral desubjetivada de las primeras manifestaciones y una fijación excesiva del *yo-en-la-ficción* en los relatos memorialistas, Felisberto ha comenzado ahora a ensayar la gestación de un hiper-*yo* performático, que pueda adaptarse a distintas situaciones de ficción sin dejar de ser él mismo, moviéndose a través de una cartografía de la indeterminación que, además, en virtud de sus múltiples entradas, puede llegar a retomar las subjetividades de las etapas anteriores y reconfigurarlas para engranarlas en el mapa-collage del *corpus*. Es mediante este engranaje de las partes del *corpus* como se avanza hacia una hiper-manifestación coherente, inacabable pero completa: cuerpo sin órganos, el *corpus* deviene *obra*.

7. DESESTRATIFICACIÓN DE LOS PLANOS Y NARRACIÓN EN SUPERFICIE

7.1. Ruptura asignificante y semiosis aparalela en “El corazón verde”

En el capítulo anterior dilucidábamos, entre otras cosas, la manera en que el deseo establece líneas de fuga en la obra de Felisberto Hernández, y cómo estas líneas de fuga desbloqueaban las estructuras narrativas al des-territorializar al sujeto de su enunciado y reterritorializarlo en la enunciación. El deseo funciona entonces como diferencial de tensión que provoca el movimiento del *yo* a través de la manifestación. Esto explica por qué determinadas manifestaciones felisbertianas siguen funcionando aun cuando la anécdota narrativa se agota en el primer párrafo del relato.

Habíamos estudiado un caso de este tipo en nuestro análisis de “La mujer parecida a mí”.¹ Allí, planteábamos un movimiento de una unidad trópica (la metáfora del caballo), y por lo tanto surgida en el plano de la enunciación, hacia el plano del enunciado: mediante una metonimia, el sujeto de la enunciación (o, por lo menos, uno de sus atributos) se desplazaba al plano del enunciado y, de este modo, la manifestación podía man-

¹ *Vid. supra* el epígrafe 4.3.

tener una posición “fuerte” –fija, inamovible– sobre la verdad del enunciado confirmada por un desplazamiento –posición “débil”– de un elemento de la enunciación; es decir, por su desterritorialización y su reterritorialización en un espacio-otro (el espacio del enunciado).

La manifestación duplicaba así la tensión original de la anécdota, que se había agotado en el primer párrafo del relato cuando el *yo* cambiaba su cuerpo por el de un caballo sin la menor dificultad, y, mediante un mecanismo especulativo, promovía una nueva tensión entre el mí-caballo y el cuerpo de la mujer “parecida a mí”.

Este tipo de procedimiento en particular, en el que la tensión se restablece aun cuando la primera línea de fuga se aborta o se consume demasiado pronto, puede ser analizado también a partir de uno de los rasgos del rizoma que proponen Deleuze y Guattari:

4.º Principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recommienza según ésta o aqu[é]lla de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo. Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, forma-

ciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que re-construyen un sujeto [...]²

Este principio de ruptura asignificante nos interesa por dos motivos. En primer lugar, porque supone que toda manifestación “viva” (es decir, toda manifestación susceptible de seguir “lanzándose al futuro”, según la expresión bergsoniano-felisbertiana, o, lo que es lo mismo, de actualizarse en sucesivas realizaciones) debe distanciarse de cualquier significación estable. En segundo lugar, y en relación de equilibrio con esta tendencia a la asignificancia, toda manifestación “legible” (es decir, pertinente de realizarse *fuera de sí misma*, en la instancia autor-lector) debe mantener, por lo menos, la posibilidad de una significación.

El concepto de “ruptura” es entonces muy importante, pero debe comprenderse siempre en relación de mutua necesidad con el de “estructura”. Para que se produzca una línea de fuga, debe romperse la estructura y, para que esta ruptura se produzca, la estructura *debe existir*. Esto no significa que la estructura deba forzosamente *pre-existir* a la ruptura y a la línea de fuga, porque, como apuntan Deleuze y Guattari, las líneas “remiten constantemente unas a otras”: todo segmento estratificado (toda una estructura y todas las partes de esa estructura) guardan la posibilidad de una ruptura; así como toda línea de fuga (toda evasión, deconstrucción o ruptura de una estructura o de parte de ella) supone la posibilidad de una re-estratificación. Cuando se tira una línea de fuga hacia fuera de una estructura, se debe esperar siempre la eventual formación de otra estructura.

2 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma (Introducción)*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 2010, pág. 22. Entre corchetes corrijo una errata: a lo largo de todo el libro se utiliza la variante ortográfica con tilde para los pronombres demostrativos, por lo que aquí se debe leer “aquella” y no “aquella”.

Cuando Deleuze y Guattari señalan que “nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía” entre estructuras (segmentos) y rupturas (líneas de fuga), no están previendo que unas puedan devenir las otras y viceversa, pues esto supondría sencillamente una teleología biunívoca (segmento ↔ línea de fuga), de manera que todo segmento sería una línea de fuga en potencia y toda línea de fuga sería un segmento en potencia. En realidad, están rechazando implícitamente el concepto de teleología y de consecución causal para aproximarse a una formulación de lo real desde la perspectiva de la incertidumbre. No hay aquí segmento que *se ha roto*, ni línea de fuga que *se ha estratificado*, sino que los segmentos y las líneas de fuga se están rompiendo y reconstituyendo constantemente. Podríamos decir que los elementos se rompen y se reconstituyen *al mismo tiempo*, pero lo cierto es que, en realidad, el concepto de tiempo no es pertinente, ya que el rizoma es absolutamente simultáneo porque es absolutamente imperfectivo.

La escritura, como rizoma, es al mismo tiempo la fijación de la idea y su escape: cuanto más se acerca la escritura a la representación de la idea, tanto más la idea se le hace irrepresentable y tanto más debe seguir la escritura su movimiento para darle alcance. A lo largo de esta persecución, la escritura va dejando nodos sólidos (textos) que se rompen en nuevas líneas de fuga cada vez que una instancia autor-lector los atraviesa y hace que la escritura-lectura comience a perseguir otra idea (la del nuevo sujeto que se ha topado con el texto). A su vez, la idea del nuevo sujeto acabará por estratificarse en una escritura-lectura completa, hasta que otra línea de fuga la dinamite (y en este punto se encontraría la escritura de la crítica literaria, como desterritorialización y reterritorialización de un nodo previo y ajeno).

En el *corpus* felisbertiano existe un caso paradigmático de esta multiplicidad que se deconstruye y reconstruye constantemente, que resulta muy adecuado para ilustrar el principio de ruptura asignificante. Se trata de otro de los cuentos incluidos en *Nadie encendía las lámparas*, titulado “El corazón verde”. En él, un *yo*-narrador introduce a un *yo*-protagonista muy cercano en el tiempo: el diferencial entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado tiende a cero, pero se mantiene por el hecho básico de que el tiempo gramatical de la enunciación es el pasado.³ El cuento se abre con este párrafo:

Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices. No importa que haya dejado la mesa llena de pinchazos. Lo único que siento es tener que cambiar el diario que la cubre; hace tiempo que está puesto y le he tomado simpatía; es de un color verdoso, las letras grandes de los títulos son de color naranja y tiene la fotografía de unos quintillizos. Cuando la tarde estaba terminando y se apagaba un poco el gran calor, yo venía

3 El tiempo gramatical de una narración es el índice del diferencial entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado. Normalmente, como el narrador revisa hechos consumados, el tiempo gramatical es pasado, y se desarrolla en un doble nivel perfectivo/imperfectivo, que fomenta una redinamización del enunciado (se “lanzan los recuerdos hacia el futuro”, o más bien hacia el presente). En este sentido, toda narración en pasado, aun las más heterodieéticas, respondería en cierto modo a una práctica memorial. Las narraciones en presente gramatical establecerían un diferencial cero entre los tiempos de la enunciación y del enunciado, de manera que el narrador relata los hechos a medida que se van produciendo (y, por lo tanto, no debería poder establecer una visión en perspectiva de lo que narra; la eficacia de algunas narraciones en presente gramatical reside precisamente en una violación estratégica de esta norma). No obstante, el diferencial cero entre tiempos de la enunciación y del enunciado no implica más que una coincidencia de tiempos *en la ficción*: para el lector, la manifestación tiene siempre un carácter presente (el momento de la lectura) pero se sustenta en un residuo (el texto) de manifestación pasada (el momento de la escritura). Este juego fundamental entre el presente de la lectura y el pasado de la escritura que caracteriza nuestra tradición narrativa moderna hace muy improbables las manifestaciones en futuro gramatical, porque esto supondría que la enunciación no solo se adelanta al enunciado (estableciendo por lo tanto un diferencial temporal negativo *en la ficción*), sino que la manifestación misma apunta a una realización posterior al tiempo de la escritura y al de la lectura. En ficción, esto supone una postergación *sine die* de la realización.

hacia mi pieza cansado de caminar. Había ido a pagar una cuota de un sobre todo comprado en invierno. Estaba un poco decepcionado de la vida pero tenía cuidado de que no me pisaran los vehículos; pensaba en mi pieza y recordé las cabecitas peladas de los quintillizos como si fueran las yemas de cinco dedos. Cuando ya estaba en mi cuarto con los brazos desnudos sobre el diario verde y un pequeño círculo de luz daba sobre los libros de colores, abrí una caja de lápices y saqué mi alfiler de corbata. Lo di vuelta entre mis manos hasta que se me cansaron los dedos y distraídamente pinchaba el diario en los ojos de los quintillizos. (“El corazón verde”, II, 149)

El cuento arranca así con un diferencial temporal mínimo entre enunciado y enunciación: el único retardo de la enunciación respecto del enunciado es el que formula la perfectividad de la forma verbal introductoria: “Hoy *he pasado*, en esta pieza, horas felices” (cursiva nuestra). Tanto el adverbio “hoy” como el demostrativo “esta” marcan de manera evidente un estatismo espacio-temporal del *yo*-narrador frente al *yo*-personaje: el narrador enuncia desde el mismo lugar y, prácticamente, el mismo tiempo en los que se encuentra su enunciado. La perfectividad de la forma verbal, no obstante, separa la acción enunciativa de la acción enunciada. La selección léxica en sí misma (el verbo “pasar” rigiendo “horas” como objeto directo marcado semánticamente por el hiperónimo “tiempo”) indican también un retardo temporal de la enunciación respecto del enunciado: en concreto, un retardo de algunas horas.⁴

Sin embargo, junto a esta especificación del retardo mínimo de la enunciación respecto del enunciado, nos encontramos con otra especificación gramatical que indica una simultaneidad total entre enunciado y

4 En realidad, un retardo de algunas horas respecto del comienzo de la acción del enunciado, pero no necesariamente respecto de la clausura, que parece prácticamente inmediata al momento de enunciación.

enunciación. En un caso, es un verbo cuyo sujeto es el *yo*: “[I]o único que *siento* es tener que cambiar el diario” (cursiva nuestra). Se trata de un verbo con un valor semántico apreciativo, que denota un estado del *yo* desde el momento de la enunciación, no del enunciado. El resto de las ocurrencias de verbos en presente indefinido tienen el cometido de describir la mesa y el diario que la cubre. Uno es precisamente “cubre” y los otros son formas de “ser” con función meramente copulativa. Todo este juego verbal no es banal; precisa un dato que es necesario tener en cuenta para establecer hasta qué punto persiste la estructura y cuándo comienza la ruptura: el diario de los quintillizos que, en principio, como objeto descrito, forma parte del enunciado, se extiende de alguna manera hasta la enunciación. En sí mismo, este fenómeno propicia ya una ruptura por cuanto es una desestratificación: un elemento del plano del enunciado pasa al plano de la enunciación.

A partir de aquí (desde “[c]uando la tarde estaba terminando y se apagaba un poco el gran calor, yo venía hacia mi pieza cansado de caminar” hasta el final del párrafo) el tiempo del enunciado se irá distanciando cada vez más del de la enunciación, a través de un índice diferencial gramatical que no modifica el tiempo fáctico (se sigue narrando el “hoy”), pero que distancia definitivamente los hechos narrados de la narración, por medio de un cambio al juego verbal clásico entre pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto. El narrador dilata su rememoración hasta los sucesos inmediatamente anteriores al momento del enunciado que se introduce en la enunciación (el momento del diario y los quintillizos).

Más adelante, la rememoración narrativa abandona por completo el “hoy” y se lanza declaradamente hacia el pasado. Este es el segundo párrafo del cuento:

Primero ese alfiler había sido una pequeña piedra verde que el mar había desgastado dándole forma de corazón; después la habían puesto en un prendedor y el corazón había quedado emplomado entre un cuadrilátero del tamaño de un diente de caballo. Al principio, mientras yo lo daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un ñandú y un mozo de café. (Ibíd., II, 149-150)

Existen dos elementos que debemos observar con atención antes de analizar esta manifestación desde el punto de vista de su estatuto de verdad y de la posición que toma respecto de él. En primer lugar, esta enumeración de recuerdos no es arbitraria y caótica, sino motivada y respetuosa de una lógica particular. Aunque en el siguiente párrafo del cuento el narrador explicita el procedimiento que lo ha llevado a esta selección, por el momento, para un lector *de la obra* de Felisberto, aparecen varias de las archi-isotopías que ya hemos estudiado: el caballo, la gallina y las plumas, el tranvía (a caballos), las mujeres en varias posiciones (madre, abuela, cómplice), un personaje extravagante y extranjero (francés, como Clemente Colling), la sensación de refugio al dormir *debajo* de algo (en relación al motivo reiterado del niño que se mete bajo la falda de una mujer como si él fuera un pollo y ella una gallina⁵), los mapas inciertos de

5 Vid. *supra*. el epígrafe 3.15.

ciudades (dos ciudades paralelas, en este caso, como dos mapas distintos de la misma ciudad bajo coordenadas diferentes) y, por último, la errancia chaplinesca del *yo*-pianista.

En segundo lugar, debemos ser conscientes de que todo el enunciado del resto del cuento está ya contenido en este párrafo. Las páginas que siguen no harán sino comentar o glosar un enunciado ya completo. Es decir, en lo que sigue, el narrador desarrollará la enunciación, pero esta expansión enunciativa agregará poco o nada al enunciado contenido en el segundo párrafo. Una vez más, el narrador realiza un ejercicio especulativo fuertemente inflacionista. La vacuidad de esta inflación se puede constatar en el hecho de que los elementos de la enumeración permanecen inexplicados. Se añaden detalles banales que ralentizan el ritmo de la anécdota, pero la manifestación no se realiza en ninguna explicación que clarifique un posible sentido de esos elementos. En otras palabras, si bien una retórica “normal” (normativa, que forma parte de los prejuicios de un “lector ideal”) indicaría que esta enumeración plantea un enigma, la retórica felisbertiana no considera en absoluto esta condición y, consecuentemente, no prevé ninguna solución para un enigma que no existe.

El sentido de la manifestación y la posibilidad de su exégesis se orientan en otra dirección, que tiene más que ver con la resolución del conflicto del elemento del enunciado que se ha desplazado hacia el plano de la enunciación (el diario de los quintillizos). Este desplazamiento plantea dos problemas para el narrador y, a través de él, para el autor-lector. Primero, cómo puede un elemento del enunciado pasar a formar parte de la enunciación, o, dicho de otra manera, qué nueva forma tiene que adquirir

este elemento al cambiar de plano.⁶ Segundo, y derivado del primero, cómo se puede interpretar un sentido puramente enunciativo o, mejor, qué es pertinente de tener sentido en el plano de la enunciación.

Ambos problemas sustentan su pertinencia en un marco epistemológico basado en una semiosis paralela. Por “marco epistemológico” entendemos aquí la manera recurrente en que un sujeto aplica determinados esquemas (prejuicios) para elaborar una interpretación acerca de un objeto observado. Esto es, se trata de la parte “automatizada” del proceso de atribución de sentido que ese sujeto realiza sobre el objeto: una serie de axiomas, prejuicios y mecanismos comunes y previos a cualquier acto semiótico de ese sujeto, a cualquier construcción de sentido particular que ese sujeto pueda operar. En este sentido hablamos de “marco”, como *conjunto de coordenadas referenciales mínimas* que un sujeto necesita para *representarse* algo. Parte del problema es, por lo tanto, un problema *de representación*, antes que de interpretación. Una “semiosis paralela” es un acto de atribución de sentido en el que el sujeto considera la realidad (el mundo) y la representación (el *yo-en-el-mundo*) como dos secuencias separadas y refractarias (paralelas). En concreto, el sujeto considera que la realidad y la representación de esa realidad son dos entidades netamente diferenciadas y que la representación es una derivación unívoca de la realidad. La realidad “imprime” su huella en la representación, que sería entonces un calco de lo real, según la terminología de Deleuze y Guattari. Por su parte, la representación es pasiva y no afecta en nada a la realidad.

6 “[...] un acto de atención implica tal solidaridad entre el espíritu y su objeto, es un circuito tan bien cerrado, que no se podría pasar a estados de concentración superior sin crear con todas las piezas otros tantos circuitos nuevos que envuelven al primero y que no tienen en común entre sí otra cosa que el objeto percibido [...]”. (Henri BERGSON, *Memoria y vida*, ed. cit, pág. 65). Cfr. *supra* la cita en un contexto más amplio (págs. 357-358).

La semiosis se realiza entonces a partir de una representación que es una codificación de la realidad (una secuencia legible que discurre paralela a otra ilegible). Esta semiosis paralela afecta al sujeto, puede incluso afectar a la representación (modificando alguno de los valores del marco de referencia para hacerlo congruente con la interpretación) pero no puede afectar a la realidad. Cualquier conflicto entre la realidad y la interpretación que de ella se deriva se comprende bien como un error de interpretación (una interpretación deficiente), bien como un error referencial (un marco de referencia equivocado o incompleto). En pocas palabras: la realidad existe, el sujeto puede observar esta realidad y elaborar su interpretación de ella, pero la realidad no está obligada en modo alguno a plegarse a esta interpretación. Si se produce una disfunción entre ambas, es porque el sujeto está equivocado (o está loco, si persiste en su interpretación “errónea”). Otra parte del problema es, entonces, un problema *de jerarquización*.

Las cuestiones de cómo un elemento del enunciado puede pasar a la enunciación y de cómo este elemento puede (re)interpretarse en su nueva posición se derivan, por lo tanto, de un determinado modelo de *jerarquía representativa*. A este modelo lo denominamos *semiosis paralela*. Ahora bien, para una semiosis paralela, estas cuestiones no tienen una solución coherente. El enunciado es la huella textual de un hecho de lo real y la enunciación de ese enunciado es la interpretación que el narrador ofrece acerca del hecho de lo real. Una narración, de acuerdo a este modelo, es una forma mediata (mediatizada por la “escritura = enunciado + enunciación”) de interpretación de lo real que no puede afectar a la realidad. Que un elemento del enunciado se convierta en un elemento de la enunciación es una operación ilegítima y solo puede explicarse como una semiosis dis-

paratada, que establece un falso sentido, una interpretación delirante *que no se corresponde con la realidad*. Puede entenderse, en todo caso, como la interpretación de un loco, pero no puede aceptarse en términos de verdad para otro que no sea el propio loco (y por tanto resultaría en una narración ilegible para el interlocutor).

La única posibilidad de validar una operación de desplazamiento de un elemento del enunciado hacia la enunciación es trabajándola en un marco epistemológico basado en una semiosis paralela.

Desarrollamos el concepto de semiosis paralela a partir del de “evolución paralela” del rizoma de Deleuze y Guattari:

[...] La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos —paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro—. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de estos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno. Rémy Chauvin tiene razón cuando dice: “Evolución paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro”. Desde un punto de vista más general, puede que los esquemas de evolución tengan que abandonar el viejo modelo del árbol y de la descendencia. En determinadas condiciones, un virus puede conectarse con células

germinales y transmitirse como gen celular de una especie compleja; es más, podría propagarse, pasar a células de una especie totalmente distinta, pero no sin vehicular “informaciones genéticas” procedentes del primer anfitrión (por ejemplo las investigaciones actuales de Benveniste y Todaro en un virus de tipo C, en su doble conexión con el ADN de zambo y el ADN de algunas especies de gatos domésticos). Los esquemas de evolución ya no obedecerían únicamente a modelos de descendencia arborescente que van del menos diferenciado al más diferenciado, sino también a un rizoma que actúa inmediatamente en lo heterogéneo y que salta de una línea ya diferenciada a otra. Una vez más, *evolución paralela* del zambo y del gato, en la que ni uno es evidentemente el modelo del otro, ni éste la copia del primero (un devenir zambo en el gato no significaría que el gato “haga” el zambo). [...] ⁷

En una semiosis paralela el proceso de atribución de sentido no se contempla *exclusivamente* en el momento de la coordinación entre significante y significado (el signo), sino *también* en los momentos de tensión en los que significante y significado no se coordinan en un signo. En estos momentos, los significantes devienen significados y los significados devienen significantes. Los planos de la enunciación y del enunciado no discurren entonces paralelos, sino que comparten puntos tangenciales. En estos puntos, resulta impertinente tratar de jerarquizar los elementos de la manifestación, porque el sentido no se vehicula por medio de un signo, sino a través de mónadas de posición incierta: electrones de sentido o, tal como lo proponen Deleuze y Guattari, transmisiones virales de sentido. ⁸

⁷ Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., págs. 23-25. Las referencias a los trabajos de Chauvin y Benveniste y Todaro están tomadas, respectivamente, de Rémy CHAUVIN, *Entretiens sur la sexualité*, Plon, pág. 205 e Yves CHRISTEN, “Le rôle des virus dans l’évolution”, *La Recherche*, 54, marzo 1975, pág. 271.

⁸ “Buscar siempre lo molecular, o incluso la partícula submolecular con la que hacemos alianza.”. Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., pág. 25. *Vid. supra.* el epígrafe 5.9.

Además, estas mónadas de sentido afectan a la manifestación por medio de *apropiaciones*, es decir, “robando” y cambiando de posición rasgos de elementos de la estructura. De este modo, todos los mecanismos de apropiación y suplantación de lo ajeno de los que el *yo* felisbertiano hace uso para realizarse en la manifestación, y que hemos estudiado en los capítulos anteriores, pueden leerse también como una *mise en abîme* del proceso de escritura-lectura. Y, llevando nuestra interpretación hasta su máximo extremo, la *mise en abîme* como procedimiento retórico sería, ella misma, un índice observable de esta desestabilización de la jerarquía enunciación/enunciado.

Lo que nos resulta interesante en “El corazón verde” es la manera en la que se realiza esta operación de semiosis paralela. En los casos que hemos estudiado hasta ahora, de un modo u otro podíamos asociar siempre el desplazamiento a un elemento o a un rasgo de un elemento directamente asociado al *yo*: uno de sus atributos (como la vista en “El acomodador”), una función social (el pianista errante en “Mi primer concierto” o “El comedor oscuro”, el invitado impertinente en “El acomodador” o “Menos Julia”, etc.) o el propio cuerpo o alguna de sus partes (“Nadie encendía las lámparas”, las manos en “Menos Julia”). Sin embargo, ahora, el elemento que se transfiere del enunciado a la enunciación no es una parte consistente del *yo*, sino un objeto en cierto modo parasitario, que (de la misma manera que un virus) mezcla su código con el del *yo* y produce un híbrido a caballo entre sujeto y objeto.

7.2. Objetos parasitarios y entidades de sentido híbridas

En el caso de “El corazón verde”, el objeto parasitario es el alfiler de corbata. El primer detalle importante respecto de sus diferentes ocurrencias a lo largo del relato es que *jamás* realiza la función que de un alfiler de cor-

bata se espera: servir de sujeción o de ornamento a una corbata. De hecho, no hay corbatas en el relato, solo el alfiler. Esto nos da ya una idea del comportamiento “al sesgo” del objeto. No obstante, la narración evita el absurdo de definir uno de sus elementos por lo que no es: el problema del alfiler de corbata no es que no sea un alfiler de corbata (aunque, de hecho, en el relato no lo es, por cuanto no funciona como tal) sino que es otras muchas cosas o, al menos, *participa* de ellas.

Por una parte, ya desde el punto de vista de su composición objetiva, se conforma como una amalgama de objetos diferentes que han sido reunidos para formar otro nuevo. Estos objetos tienen, a su vez, una carga histórica previa al nacimiento del alfiler, y este hecho parece que le resulta muy notable al narrador, porque dedica una buena parte del segundo párrafo a desglosar unas sucintas biografías de estos objetos: “[p]rimero ese alfiler había sido una pequeña piedra verde que el mar había desgastado dándole forma de corazón; después la habían puesto en un prendedor y el corazón había quedado emplomado entre un cuadrilátero del tamaño de un diente de caballo”. El desarrollo retórico de estas biografías hace que parezcan una sola: la del alfiler. Sin embargo, no se puede entender literalmente que el alfiler haya sido una pequeña piedra verde. La piedra verde era *otra cosa*, que luego pasó a ser parte del alfiler. Del mismo modo, el corazón verde que el mar hizo de la piedra tampoco es el alfiler pero, lo que es más importante, no es tampoco ya la piedra. Aunque materialmente sean asimilables, la piedra y el corazón son dos objetos distintos. Si procedemos a partir de una semiosis causal (evolutiva, paralela), podríamos decir que la piedra sigue “contenida” en el corazón e incluso que el corazón estaba ya contenido “en potencia” en la piedra; una semiosis aparalela, a su vez, nos diría que no se trata de un cambio de un estado a otro, o

no solo de eso, sino que el corazón incide en la piedra, la piedra en el corazón y así simultáneamente todas las partes del alfiler: piedra, corazón, plomo, prendedor, cuadrilátero. Cada elemento hace rizoma con todos los otros y, sobre todo, todos hacen rizoma con el alfiler. La biografía del alfiler es, por lo tanto, las biografías de sus elementos, y viceversa.

Pero la lectura secuencial (la evolución paralela de la piedra hasta el alfiler) sigue siendo viable. Se configura como un estrato, y cada biografía independiente de una de sus partes constituye una línea de fuga que desterritorializa el alfiler en cuanto tal y lo vuelve otra cosa. Si no funciona efectivamente como prendedor de corbata, es precisamente porque la continua desterritorialización le impide adquirir una función: toda función está asignada a una posición en un sistema; si la posición es incierta, la cuestión de la funcionalidad no tiene pertinencia. Como objeto, el alfiler es un devenir infinito; es la flecha mientras vuela. Después, en el momento de la enunciación, el narrador puede localizar algunos puntos en su trayectoria, y esto es lo que hace, pero el alfiler, como objeto-que-deviene, le es siempre inasible, porque ese devenir *continúa en la enunciación*.

La pregunta entonces es: ¿qué deviene el objeto en este relato? Lo evidente de la respuesta nos tienta a contestar de manera casi refleja: el objeto deviene sujeto. Pero esto es decir muy poco, pues desde la perspectiva dualista del sujeto, según la cual todo lo que no es sujeto es objeto, al objeto no le queda otro plano de reterritorialización que el del sujeto. Asimismo, desde el punto de vista de la semiosis paralela, el sujeto deviene objeto al mismo tiempo y, en última instancia, solo podríamos hablar con certeza de la presencia de un sujeto-objeto. El alfiler, entonces, deviene sujeto-objeto.

El alfiler se reterritorializa en el *yo* y, a su vez, promueve la desterritorialización del *yo* y su reterritorialización en el alfiler, de manera similar a como sucede en el ejemplo de la avispa y la orquídea que utilizan Deleuze y Guattari. El *yo* deviene también, por lo tanto, sujeto-objeto. Las líneas de fuga y rupturas que se producen en el momento en que el *yo* y el alfiler hacen rizoma imbrican varios estratos y dinamitan las distintas estructuras que coexisten con las zonas desestructuradas (libres, caóticas, desestratificadas; en el sentido en que su control no está previsto por ninguna entidad-otra ni por ellas mismas). Ya hemos observado lo que sucede entre el enunciado y la enunciación, y cómo la semiosis paralela provoca una ruptura asignificante. Una ruptura asignificante no implica la abolición de la estructura: al contrario, su asignificancia asegura que las estructuras persistan, pero, a su vez, imbrica *otra cosa* en el sentido del relato.⁹

Si nos trasladamos ahora al plano del sentido de la obra, en su calidad de *corpus* subjetivo y autoral, podremos observar cómo el alfiler lanza líneas de anclaje hacia otras partes de la obra felisbertiana. Ya hemos hecho notar cómo, en la vertiginosa relación de evocaciones que suscita el corazón verde, se señalan isotopías conocidas. No obstante, una isotopía, por definición, cubre distintas partes del *corpus*; reaparece bajo distintos signos y en distintos contextos, manteniéndose siempre reconocible. ¿Es, entonces, una isotopía una línea de fuga? No, o, en todo caso, solo en un grado muy limitado, porque las isotopías están previstas y motivadas por las estructuras. Lo decíamos al comentar las referencias isotópicas de la enumeración: son lógicas y motivadas. Por supuesto, en cierto modo, sí contribuyen a la desterritorialización de la manifestación y a su reterritorialización en otras manifestaciones. Lo que sucede es que, como advier-

9 Sobre el término “imbricación”, *vid. supra* págs. 234 y ss.

ten Deleuze y Guattari, no podemos observar los procesos de estratificación, desestratificación y restratificación en términos dicotómicos. Sí podemos establecer diferencias graduales, a la manera de Bergson y su teoría de los grados de la memoria y de la percepción. En este caso, las referencias más explícitas tienen menos alcance que aquellas que son más opacas.

Por ello, debemos centrar nuestra atención en la descripción misma del alfiler, en particular en el detalle de que era “del tamaño de un diente de caballo”. Sería arriesgado (y probablemente improductivo), forzar una asociación demasiado directa con los otros caballos de la obra felisbertiana; lo que es legítimo es observar que la connotación del segmento cambia para un lector familiarizado con el *corpus*. En realidad, es para este lector para el que tiene sentido hablar de *obra*, porque, mientras que el *corpus* se define por su propia existencia (como “archivo”, de una manera cuantitativa o *por extensión*), la obra se define en términos de la imbricación de sus partes, esto es, como manifestación ella misma, de manera que, dado un mínimo de partes conocidas, un lector puede atribuir un sentido a la obra y apropiársela. No es necesario que ese lector haya pasado por todo el *corpus* e, incluso, dos lectores que hayan leído partes del *corpus* diferentes podrán llegar a atribuir sentidos parecidos a la obra, si los dos se aproximan a la instancia autoral de manera similar.

Además, ese “diente de caballo” hace imagen o rizoma con un corazón que “había quedado emplomado entre un cuadrilátero”. La temporalidad pluscuamperfecta del verbo, su sentido de permanencia y las connotaciones de pesadumbre y cerrazón de “emplomado” y “cuadrilátero” tiran una línea reconocible hacia un pasaje clave de *El caballo perdido*:

Y fue en las horas de aquel anochecer, al darme cuenta de que ya no podía tener acceso a la ceremonia de las estirpes [de recuerdos] que vivían bajo el mismo cielo de inocencia, cuando *empecé a ser otro*.

Primero *había comprendido* que los representantes de aquellas estirpes no me miraban porque yo estaba del otro lado de los recuerdos, de los que tenían el lomo cargado de remordimientos; y la carga estaba tan bien pegada como la joroba de los camellos. [...] (*El caballo perdido*, II, pág. 42; la cursiva es nuestra)

y, en el siguiente párrafo: “[y]o era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto.” (Ibíd., II, 43).

No consideramos que un desplazamiento entre partes autónomas de la obra como este pueda explicarse, como en los casos anteriores, como una archi-isotopía. El caballo, por supuesto, es un símbolo isotópico en Felisberto. Pero la coincidencia de estructuras gramaticales y sentidos tan embrionarios y “superficiales” como los que acabamos de observar nos mueven a pensar en una fluctuación de código; un trasvase “viral” (aparalelo) entre una manifestación y la otra. No se trata solo de que el caballo “evolucione” como estructura isotópica a medida que la obra se desarrolla diacrónicamente, sino que algunos rasgos de sentido más ligeros (connotaciones, temporalidades verbales) comunican hitos de las manifestaciones concretas de manera sincrónica, de modo que no solo es lícito leer “El corazón verde” (o parte de él) como una derivación de *El caballo perdido*; también se puede sostener una lectura imbricada en la que cada manifestación *deviene* la otra. No se contemplaría así la obra como un árbol genealógico,¹⁰ sino como un mapa, laberinto o madriguera en los que determinados puntos conectan con otros y, de hecho, *son* otros.

10 “El rizoma es una antigenealogía” (Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., pág. 25).

Lo mismo sucede en el nivel de cada manifestación particular. Sus distintos elementos no solo se remiten y se ponen en contacto por medio de isotopías y de *leitmotifs*; también lo hacen construyendo un flujo de sentido superficial, que posibilita devenires microestructurales, fluctuaciones de código entre distintos elementos que se hibridan los unos con los otros.

En el caso de “El corazón verde”, el alfiler, además de lanzarse “hacia fuera” de la manifestación, se lanza “hacia dentro”, desestabilizando la estructura interna de la narración en sus rasgos más nimios y provocando continuas restratificaciones de los elementos afectados.

Para empezar, el alfiler, mediante su comportamiento parasitario (viral), permite el paso del diario de los quintillizos del plano del enunciado al plano de la enunciación. El alfiler *es* la línea de fuga que permite la transferencia paralela de código entre dos series ya diferenciadas. Y lo hace a través de una operación rizomática de desestratificación de un elemento del diario: el color verde. La somera descripción del diario, que el narrador hace pasar de manera casi casual en el primer párrafo del relato, es fácilmente obliterada en una primera lectura: “es de un color verdoso, las letras grandes de los títulos son de color naranja y tiene la fotografía de unos quintillizos”. La obliteración de los rasgos cromáticos del diario (“verdoso” y “naranja”) se debe principalmente a dos motivos: en primer lugar, la vaguedad de la descripción cromática cede el foco de atención inmediatamente a la fotografía, que es un elemento visual mucho más efectivo, porque es más concreto y porque es más narrativo (está asociado a una noticia y, en sí mismo, se propone como el disparador de una historia: “¿tratará el relato de los quintillizos?”); en segundo lugar, la entrada del diario en la narración es muy abrupta y, en una primera aproximación,

parece una anotación parentética dentro de una historia que se orienta en otra dirección: el primer párrafo del cuento trata principalmente del *yo*, y lo hace además de una manera confusa y errática, mediante oposiciones binarias en la actitud del personaje que implican un acercamiento a la narración basado en la ironía del *yo*-narrador sobre el *yo*-personaje, y en la banalización del perfil psicológico de este último. El aserto según el cual el *yo* declara que “[e]staba un poco decepcionado de la vida pero tenía cuidado de que no me pisaran los vehículos” propone una oposición especialmente ridícula, en la que el personaje del pianista errante (esto es, del artista, el bohemio, el depresivo, el incomprendido, etc.) se rebaja a la del pianista errático (el artista *asalariado*, el bohemio *pequeño-burgués*, el depresivo *autocompasivo*, el incomprendido *autocomplaciente*). El *yo* está solo “*un poco* decepcionado de la vida” (cursivas nuestras) y, consecuentemente, no se plantea la idea del suicidio (la catarsis del estereotipo bohemio) e incluso hace pequeños esfuerzos por mantenerse con vida en las situaciones de escaso riesgo que se le presentan (la posibilidad de ser atropellado por un vehículo se le plantea como la más acuciante en este sentido). Lo más absurdo del pasaje es, no obstante, la propia enunciación adversativa, que hace orbitar los dos elementos en oposición (“estar decepcionado de la vida” y “tener cuidado de que no me pisaran los vehículos”) alrededor de la conjunción “pero”, proponiendo así una estructura de oposición fuerte e inequívoca que se desvía completamente del sentido vago de las dos cláusulas que coordina.

Junto a esta indeterminación semiótica del propósito de acción del *yo*-personaje y de la intención del *yo*-narrador se opera otra similar que afecta a los estratos temporales *del enunciado* y que contribuye también a generar un sentido de indeterminación de la volición del *yo* (tanto en la posi-

ción de personaje como en la de narrador). Se trata de la secuencia inmediatamente precedente a la que acabamos de señalar: “[c]uando la tarde estaba terminando y se apagaba un poco el gran calor, yo venía hacia mi pieza cansado de caminar. Había ido a pagar una cuota de un sobretodo comprado en invierno”. El pago a plazos de un sobretodo comprado en invierno que fuerza al *yo* a sufrir una caminata bajo el gran calor del verano para liquidar una letra propone una causalidad absurda (pasar calor en verano a causa de no haber pasado frío en invierno) o, por lo menos, fruto de un sistema de planificación poco eficaz. De nuevo, el elemento es más absurdo en lo que toca al narrador: el *yo*-personaje tiene una justificación clara para realizar la acción, y, como mucho, se le puede achacar una cierta falta de previsión a la hora de pactar la financiación del sobretodo; pero la inclusión de tal hecho en la narración resulta totalmente impertinente. Esta impertinencia se atisba ya en el momento de leer el pasaje y se corrobora al terminar el cuento, una vez que se ha constatado que jamás se vuelve al asunto del sobretodo.

Esta serie de elementos que introducen al pianista errático y a su correlato narrativo igualmente errático comparten el espacio con la descripción del periódico, y tienden incluso a anunciar un cambio de dirección en el desarrollo del relato. Se empieza describiendo un diario, se prosigue con una relación de acciones vaga y poco pertinente y se vuelve a retomar la descripción del diario. Es un ejemplo claro de la aplicación del principio de incertidumbre en una narración: en este punto, la narración *podría* dirigirse en cualquiera de los dos sentidos, pero, de hecho, no se dirige en ninguno.

En realidad, estas dos direcciones (estas dos posiciones posibles del sujeto de la narración) surgen como derivas (líneas de fuga) de la mónada

inicial: el título “El corazón verde” y la primera frase del texto: “[h]oy he pasado, en esta pieza, horas felices”. El problema es que ambas líneas de fuga se estratifican rápidamente, en especial la más narrativa (la de los avatares del *yo* durante su caminata), que encuentra un asentamiento más fácil en el cuento precisamente porque tiene un carácter predominantemente narrativo. La descripción del periódico queda más descolgada, y se sustenta en el único elemento con potencial narrativo (el elemento más “sólido”): la fotografía de los quintillizos.

Es en esta coyuntura, bajo el predominio de una dirección de sentido que apunta hacia la errancia del personaje como foco de la narración y deslíe la pertinencia del diario y en la que una parte de la descripción del periódico tiende a enraizarse y otra parte, la puramente descriptiva, tiende a desaparecer, cuando el corazón verde realiza un movimiento de semiosis paralela, reterritorializando la parte más “débil” del enunciado —la descripción cromática— hacia la enunciación. El comportamiento “viral” del alfiler de corbata se sirve del *momentum* común a las dos series (el color verde y, en general, la preeminencia de lo cromático en ambos objetos, alfiler y periódico) para injerirse en el diario y trazar así una imbricación por medio de un elemento aceptable tanto para el enunciado como para la enunciación: el color. En general, los elementos descriptivos básicos asociados en el plano gramatical con el adjetivo calificativo son unidades de nexo entre enunciado y enunciación, porque establecen predicamentos sobre objetos de lo real. Aunque la predicación tiende a considerarse como una función prioritaria de la enunciación, en realidad es necesaria también en el enunciado. En la enunciación, se trata de una predicación del sujeto-narrador: “yo constato que veo un objeto verde”; en el enunciado, de una

predicación de un objeto sobre sí mismo: lo que es verde, lo es de manera objetiva, o por lo menos consensuada.¹¹

Hasta aquí, hemos dilucidado cómo un elemento del enunciado puede encontrar una línea de fuga (un pasaje) a la enunciación en virtud de un rasgo susceptible de ocurrir tanto en el enunciado como en la enunciación. Pero el mero hecho de que un elemento que ya se había situado en el plano del enunciado pase al plano de la enunciación, aun cuando la enunciación acepte, *a priori*, ese tipo de rasgos, no puede pasar inadvertido para el resto de la estructura de la manifestación, porque, en ese desplazamiento, deja una trayectoria que obliga a toda la manifestación a reconstituirse de acuerdo a las nuevas coordenadas. Recordemos que Deleuze y Guattari, en su ejemplo de la transmisión de un virus como material genético injertado en una célula germinal, señalan que, más tarde, este virus “podría propagarse, pasar a células de una especie totalmente distinta, pero no sin vehicular ‘informaciones genéticas’ procedentes del primer anfitrión”.¹²

11 En sentido estricto, un objeto de lo real no puede hacer predicaciones porque no habla ni piensa. Cuando decimos que un objeto predica una cualidad de sí mismo, veremos decir que la predicción de esa cualidad no es restrictiva del sujeto de la narración, sino que está consensuada con el resto de los sujetos de su entorno (en particular con el autor-lector). En el caso que nos ocupa, el problema de indeterminación no reside en un conflicto entre el estatuto de verdad del aserto implícito del narrador según el cual la piedra del alfiler es verde y el diario es verdoso y la comprobación que de este estatuto pueda hacer el autor-lector: se trata aquí de una mera cuestión de aceptación de la ficción, o ni siquiera de eso; tan solo de una confianza mínima por parte del autor-lector en la veracidad de determinados predicamentos muy simples del narrador. Sin esa confianza, la manifestación resultaría ilegible, porque el autor-lector se vería obligado a dudar de absolutamente todo lo que relata el narrador. Intuitivamente, se puede decir que ningún lector del cuento duda, en ningún momento, de que su concepción de lo que es el color verde difiera en modo significativo de lo que el narrador considera que es el color verde. Para simplificar este razonamiento, desplazamos por metonimia la conciencia del sujeto sobre el objeto y decimos que el objeto predica sobre sí mismo. No obstante, esta metonimia no es gratuita, y tiene que ver con la “superficialidad” de las manifestaciones felisbertianas, tal y como la estudiaremos en el siguiente apartado.

12 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., pág. 24. *Vid. supra* la cita en un contexto más amplio, págs. 378-379.

Algo similar sucede en el caso de la semiosis aparalela: el desplazamiento del rasgo “color verde” del enunciado hacia la enunciación “vehicula” otra serie de rasgos *cuya compatibilidad ya no es común a los dos planos*.

El alfiler, por medio del color verde, rasgo del elemento objetivo “descripción del diario” del enunciado y del elemento subjetivo “percepción del narrador” de la enunciación, provoca el trasvase de elementos objetivos en el sujeto de la enunciación y de elementos subjetivos en el objeto del enunciado. El resultado es una reterritorialización híbrida de la manifestación, en la que ni el plano de la enunciación es privativo del sujeto ni el plano del enunciado privativo del objeto. Esto nos devuelve a la caracterización del alfiler de corbata como sujeto-objeto de la manifestación, pero esta vez tras un razonamiento que hace visible el proceso de hibridación a través de las estructuras mismas del relato: ruptura asignificante de una estructura que, sin invalidar esa estructura, promueve un movimiento de la manifestación *hacia otra cosa*.

7.3. Narración en superficie

Esa otra cosa no es sino la reformulación de la narración según unos nuevos parámetros, definidos por la semiosis aparalela y por la configuración de un sujeto-objeto de la narración. Se podría decir que, en este nuevo contexto, el signo que constituye la manifestación literaria “se aplana”, en el sentido en que la separación entre el plano del enunciado y el plano de la enunciación deja de ser completamente operativa. Por supuesto, en muchos puntos (en la mayoría), la narración mantiene la división neta entre ambos planos, del mismo modo que el sujeto se perfila en la mayor parte de las ocasiones como una entidad suficientemente diferenciada del objeto. Estos momentos de estratificación del relato constituyen *el texto*, lo legible, la trayectoria que el autor-lector puede deducir del movimiento de

la escritura. Pero, en momentos como el que hemos analizado, el aplanamiento de la manifestación la vuelve opaca y completamente superficial. La indiferencia entre sujeto y objeto, entre enunciación y enunciado devuelve una escritura en movimiento, que no se estratifica en un texto concreto, y que tan solo podemos percibir por medio de indicios micro-estructurales (índices gramaticales, calificativos a lo sumo). A este respecto, dice Saúl Yurkievich:

De esta equivocidad errática proviene el humor de Felisberto. Su humor procede de la duplicidad, es el ambiguo arte de la superficie, del despliegue plano de los acontecimientos puros. En la superficie, independizados de las afectaciones convenidas, los acontecimientos parecen automotrices, como si estuviesen separados de las personas y de las cosas. El humor consiste en permanecer como el niño en superficie, consiste en sustituir el orden conceptual o la consubstanciación entrañable por una candorosa mostración.¹³

La mayor parte del cuento, a partir del segundo párrafo, se dedica a glosar una serie de anécdotas en las que, paulatinamente, el sujeto va cediendo el espacio protagónico al objeto. En las primeras anécdotas, se trata sobre todo de conflictos entre un sujeto-niño y determinados objetos cotidianos que parecen rebelarse al control de ese sujeto y que, en todo caso, resultan incomprensibles para el niño en lo que se refiere a su función. Frente a la semiosis paralela que realizan los adultos, en la que los objetos se definen por la función que realizan en un sistema, el niño opera una semiosis aparalela, caracterizada por una indiferencia radical hacia el valor de uso de los objetos. En la visión superficial o “aplanada” del niño, tanto los sujetos como los objetos se definen por relaciones volitivas, por

13 Saúl YURKIEVICH, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 382-383.

flujos de deseo, y no por posiciones establecidas por “las afectaciones convenidas”:

[...] Esa tarde nos bajamos en el Paso Molino y mi madre entró en una confitería a conversar con la dueña. Pasado un largo rato, la confitera dijo:

–Su niño mira los caramelos.

Y señalando los boyones me preguntaba:

–¿Quieres de estos?... ¿De estos otros?

Yo le dije a mi madre que quería la tapa del boyón. Se rieron y la confitera me trajo la tapa de otro que se había roto hacía poco. Mi madre no quería que yo fuera con aquello por la calle; pero la confitera lo envolvió, lo ató y le puso un palito para agarrarlo.

Cuando salimos era de nohecita y yo vi en medio de la calle un zaguán iluminado; mientras mi madre me llevaba hacia él yo miraba los vidrios de colores. Ella me decía que era un tren eléctrico. Pero como yo lo veía de la parte de atrás seguía pensando que era un zaguán. En ese instante tocaron un timbre, el “zaguán” soltó un suspiro fuerte y empezó a resbalar despacio hacia adelante. Al principio apenas se movía y las personas que alcancé a ver dentro de él iban quietas como muñecos dentro de una vidriera. Nosotros no llegamos a tiempo y al ratito el zaguán iba lejos y dio vuelta por entre unos árboles. (“El corazón verde”, II, 152)

Como se puede ver, el sujeto-niño basa su interpretación del mundo en el deseo que sobre ese mundo se ha formado. Poco le importan las expectativas de los adultos acerca de sus deseos *esperables*; finalmente, acaba por imponer su deseo sobre el mundo. Declina el ofrecimiento de los caramelos en favor de la tapa del boyón, que es un objeto dislocado de su uso: es la tapa de un boyón que ya no existe (“se había roto hacía poco”), por lo que se define por el absurdo de una tapa que no tapa nada. La risa de las mujeres adultas es un intento por validar su semiosis paralela, aun

cuando el niño ha conseguido imponer una semiosis paralela, transformando la realidad a partir de su representación: pese a que el deseo del niño es absurdo para el mundo adulto, se impone sobre ese mundo adulto, y el niño, contra todo pronóstico, obtiene la tapa del boyón. Del mismo modo, la ironía en la enunciación del narrador puede leerse como un cierre defensivo ante una anécdota inaceptable para una semiosis paralela. El *yo*-narrador (que es la actualización adulta del *yo*-niño) intenta acomodar por medio del humor la dislocación provocada en el enunciado por la semiosis paralela del niño.

Lo mismo puede decirse de la anécdota del tren-zaguán. Lo que se propone en principio como una confusión del niño (un error de representación) acaba imponiéndose como verdad en la narración. Como el *yo*-protagonista y su madre “no llega[n] a tiempo”, pierden el tren (de nuevo en relación a su valor de uso: si no se puede viajar en él, no hay diferencia entre el tren y un zaguán; lo que se pierde es el rasgo distintivo que diferencia “tren” de “zaguán”) y, por lo tanto, ninguna constatación empírica obliga al niño a corregir su representación. Al contrario, el deseo del niño de que el tren sea un zaguán se impone en el plano del enunciado: “el zaguán iba lejos y dio vuelta por unos árboles”.

Todos estos conflictos entre rasgos de la enunciación (preponderancia de la volición sobre el hecho, del nombre sobre la cosa) y del enunciado (preponderancia del hecho sobre la volición, de la cosa sobre el nombre) remiten de manera sutil a la presencia viral del corazón verde, de igual manera a como sucedía en el caso del trasvase de elementos del diario desde el enunciado hacia la enunciación: mediante el punto de contacto del rasgo compartido por los dos planos. Una vez más, este rasgo se asocia gramaticalmente a la función calificativa, pero ahora debe realizar un

movimiento más complejo para desplazarse de un plano a otro y arrastrar consigo elementos que ya no son compartidos por los dos planos. El elemento que hace rizoma con los otros es en este caso el vidrio. A lo largo de todo el cuento, el vidrio remite al material del que está hecho el alfiler de corbata. Simbólicamente, es la línea de fuga que ha quedado estratificada en el cuadrilátero de plomo pero que sigue proponiendo nuevas desestratificaciones. Además, la presencia de la palabra “vidrio” a lo largo del relato supone un grado más de concreción del adjetivo “verde”. En el “vidrio verde”, lo verde equidista del plano de la enunciación y del plano del enunciado, mientras que el vidrio se acerca más a la facticidad del enunciado. Sin embargo, el rasgo “verde”, como hemos visto, tiende a aplanar el signo, a desleír la frontera entre enunciación y enunciado. El rasgo “vidrio”, muy cercano al “verde”, no puede mantener una significación estable, y entra en una relación de indeterminación con ambos planos. Simplificando el procedimiento mediante una metáfora, podemos decir que el hecho (el objeto) de la narración es un vidrio verde y que la manera en que se narra (se representa) ese objeto es mirándolo a través de un vidrio verde. El vidrio verde ocupa simultáneamente las posiciones de sujeto y objeto, de enunciación y enunciado, de narrador y protagonista. En estas circunstancias, resulta claro por qué la manifestación se aplanar: sus dos planos son refractarios el uno del otro, se remiten incesantemente. El único modo de fijar este movimiento infinito de lo uno hacia sí mismo es hacer converger las dos instancias, narrar “en superficie”, como propone Yurkievich.

Así, el corazón verde, como sujeto-objeto del relato, va adquiriendo cada vez más protagonismo, hasta el punto en que en la última anécdota (la del ñandú y el mozo de café) se configura a partir del deseo del propio

alfiler en connivencia con el de un ñandú, elemento al que una semiosis paralela tampoco podría atribuir rasgos volitivos:

La tarde en que di el primer concierto, tuve tiempo –antes de que se cerraran los negocios– de comprar libros, lápices de colores para subrayarlos y un índice muy lindo al que después le buscaría aplicación. Apenas cené y me metí con los libros en la cama de matrimonio, pensé en el cine y no pude resistir a la tentación: me vestí de nuevo y fui a ver una película vieja en que unos enamorados se daban besos largos. Era muy feliz y no quería acostarme; fui a un café donde había un ñandú muy manso que vagaba a pasos lentos entre las mesas. Yo estaba distraído mirándolo y dando vuelta entre los dedos al alfiler de corbata cuando el ñandú vino apresuradamente hacia mí, me sacó de un picotón el corazón verde y se lo tragó. Mis ojos miraban con desesperación el alfiler bajando, como un bulto dentro de una media, por el cuello del ñandú; hubiera querido hacerlo correr hacia arriba; pero llegó el mozo con el café y me dijo:

–No se preocupe.

–¡Pero, señor! ¡Si es un viejo recuerdo de familia!

–Escuche, caballero –me decía el mozo levantando una mano como el vigilante que detiene un vehículo–: el ñandú se ha tragado muchas cosas y siempre las ha devuelto. Quédese tranquilo, que mañana o pasado yo le entregaré su alfiler como si nada hubiera ocurrido.

Al otro día vi en los diarios las crónicas de mis conciertos. Pero uno de ellos traía en primera plana un título que decía: “La estadía del pianista depende del ñandú.” Y el artículo estaba lleno de bromas.

(Ibíd., II, 155-156)

En esta secuencia, que se acerca al final del cuento, podemos constatar dos movimientos narrativos antagónicos, que comienzan un intento por volver a deslindar los dos planos de la manifestación. Por una parte, el alfiler se libera casi por completo de la dependencia del sujeto: podemos decir casi literalmente que se escapa de las manos del yo-protagonista y

comienza una fuga por sí mismo. El ñandú, entonces, se puede comprender como un agente coadyuvante a caballo entre el mundo del objeto y el del sujeto (es un animal, por lo que no alcanza el grado de subjetividad aceptable para un sujeto-persona, pero, como ser vivo animado, se distancia suficientemente del estereotipo del objeto). De hecho, mientras que el sujeto-protagonista tiende a observarlo como un objeto, y así nos lo traslada el *yo*-narrador cuando asimila el cuello (aunque para un animal debería ser el pescuezo; la subjetivación del ñandú alcanza en cierto modo también al *yo*) a una media (que, por metonimia, es un objeto muy cercano al cuerpo del sujeto), para el mozo, por el contrario, el ñandú es un sujeto digno de confianza, que siempre devuelve las cosas que se traga.

Pero, por otra parte, el humorismo del fragmento contribuye a reestratificar estos trasvases entre sujeto y objeto como meras interpretaciones del *yo*-narrador en el plano de la enunciación: se nos hace patente que los movimientos carecen de un estatuto de verdad estable, porque son “bromas”. Evidentemente, para una semiosis paralela, el aserto del mozo según el cual el ñandú devuelve todo lo que se traga solo puede comprenderse en términos de una humorada: es el discurso del mozo (una enunciación dentro del enunciado del cuento) el que, mediante un juego de lenguaje, deriva de un proceso fisiológico involuntario una voluntad expresa del ñandú. Pero, de nuevo, la semiosis paralela debe sobreinterpretar más que la semiosis aparalela, porque en ningún momento nadie hace referencia al proceso por el cual el ñandú va a devolver el alfiler. Que el conocimiento del mundo permita al autor-lector deducir que se trata de una defecación no instituye esa interpretación como única. De hecho, para la semiosis aparalela, tal y como dice Yurkievich, “[e]l humor consiste en permanecer como el niño en superficie, consiste en sustituir el orden concep-

tual o la consubstanciación entrañable por una candorosa mostración”. La semiosis paralela no está obligada a profundizar más allá de la “mostración”. Más bien, tiende a lo contrario, a trabajar siempre en superficie, limitándose a la expresión, *y considerando todo sobrentendido como malentendido*.

Se produce, además, un movimiento de recuperación de elementos del inicio del relato. En primer lugar, el *yo*-protagonista explicita lo que el corazón verde es *en realidad* (ya hemos señalado que *no es* un alfiler de corbata, por cuanto no funciona como tal). El *yo* propone una ecuación que resuelve en cierta medida los conflictos entre enunciación y enunciado: el corazón verde “es un viejo recuerdo de familia”. Por una parte, se asocia inequívocamente el objeto del enunciado “alfiler de corbata” al proceso subjetivo de la enunciación “rememoración”; por otra, indirectamente se asocia un elemento del enunciado, el objeto “corazón verde”, con otro de la enunciación, el título del cuento “El corazón verde”. La asimilación de enunciado y enunciación es aquí total: tanto el objeto de la narración como su enunciación subjetiva se expresan en la ecuación “corazón verde = recuerdo”.¹⁴

En segundo lugar, para reforzar la pertinencia de esta ecuación, el corazón-recuerdo trae consigo algunos de los elementos del principio del relato que contribuían a la desestratificación de los dos planos del signo: el diario y los lápices de colores. Además, se clarifican ciertos elementos de la verdadera intriga de la narración. Se señala, de pasada, que los lápices sirven para subrayar los libros, es decir, para colorear el texto. Es una manera perfectamente superficial de “poner en abismo” el procedimiento de

14 Es conveniente anotar aquí, aunque parezca demasiado evidente, la etimología común de “corazón” y “recordar”. Literalmente, “recordar algo” es traerlo de vuelta al corazón.

trasvase de elementos del enunciado (del “texto”) hacia la enunciación (la “lectura”) por medio del rasgo común del color: el proceso de escritura-lectura colorea (moviliza, reactiva) el estrato textual.

El final del cuento incide en este develado de su auténtico propósito, proveyendo al *yo* (y, a través de él, al lector) de explicaciones para algunos de los hechos extraños que, como ya hemos señalado, habían quedado inexplicados en la glosa que conforma la parte intermedia del relato. Es el caso del asunto de la “señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas”. Asimismo, se constata la recuperación del corazón verde y, completado el peregrinaje del corazón-recuerdo, se vuelve al momento del inicio de la narración:

Ese mismo día recibí carta de mi madre en que me decía que la mamá de Ivonne hacía cisnes de polvera, que los hacía de todos los colores y que los tironeos serían para sacar las plumitas del paquete, porque a veces venían muy apretadas.

Al otro día el mozo del café me trajo el alfiler y me dijo:

—Ya le había dicho yo, señor; el ñandú es muy serio y devuelve todo.

Para otra vez que vaya a descansar a ese pueblito de recuerdos, tal vez me encuentre con que la población ha aumentado; casi seguro que allí estará aquel diario verde y los quintillizos a quienes les pinché los ojos con el alfiler.

Si las explicaciones sobre las plumitas de la madre de Ivonne y la ironía del mozo sobre la seriedad del ñandú no hacen más que intentar imponer una lectura congruente para la semiosis paralela (del mismo modo que la risa de las adultas lo hacía en la anécdota de la tapa del boyón), el párrafo final concluye la línea de fuga de la semiosis aparalela de la manera en la que el rizoma actúa normalmente: reestratificando los elementos

“fugados” y previendo una nueva desestratificación de la estructura recién formada. Como el corazón verde emplomado en el alfiler, el cuento finaliza con una clausura “en falso”, porque pretende “lanzar al futuro” un hecho pasado: el *yo*-narrador sospecha que la próxima vez que recuerde (cuando vuelva a llevar los objetos al corazón verde), habrá entre estos objetos algunos nuevos, particularmente el diario de los quintillizos. Pero, *de hecho*, esta nueva rememoración, con el diario y los quintillizos ya incorporados al “pueblito de recuerdos”, es precisamente lo que se acaba de hacer al narrar el cuento “El corazón verde”. La sospecha del narrador no tiene ningún valor predictivo, porque alude a una modificación que se ha llevado a cabo al principio del relato. Sin embargo, clarifica el falso enigma de la fotografía de los quintillizos: sí hay una anécdota detrás de ella, pero no es la de la noticia en el diario, sino la de la incorporación de los quintillizos al rizoma del corazón verde.

El cuento se explica de este modo a sí mismo, pero solo en lo que realmente le concierne, es decir, *explicita su naturaleza discursiva*. El rizoma que se despliega a través de su enunciado y su enunciación lo convierte en un plano de inmanencia que no contiene nada más que a sí mismo, pero que está en contacto con otras realidades de muy diversa índole (discursivas, pero también de otros tipos, incluso materiales). En este sentido se debe entender la afirmación de Yurkievich cuando sostiene que, en los relatos de Felisberto “no hay curso, progresión, sino casi un puro transcurso, o donde el curso es el discurso”.¹⁵ La “narración en superficie”

15 Saúl YURKIEVICH, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, ed. cit., pág. 363. No es casual que encontremos concomitancias entre el pensamiento de Deleuze y Guattari y el análisis de Yurkievich, desde el momento en el que el crítico apunta la filiación directa con la obra de Deleuze: “[...] m]i lectura de la obra de Felisberto Hernández es tributaria de las lúcidas disquisiciones que Gilles Deleuze hace sobre profundidad, superficie y altura en su *Logique du sens*, Éditions 10/18,

del montevidiano es la solución, radicalmente moderna, de encarar el proceso de escritura desde la escritura misma, partiendo del axioma de que, para el autor-lector, todo es escritura y la imagen del mundo, el mundo mismo.

7.4. Refracción publicitaria y distorsión del deseo en “Muebles ‘El Canario’”

Llegados a este punto, hemos analizado, valiéndonos de diversas aproximaciones teóricas y críticas, todos los cuentos publicados en el volumen *Nadie encendía las lámparas* con excepción de dos: “Muebles ‘El Canario’” y “Las dos historias”. Ambos presentan ciertas particularidades que los alejan de la tónica general de los otros relatos del libro, y por ello hemos reservado su análisis para el final.

Al comenzar nuestro análisis por “Nadie encendía las lámparas”, anotábamos, en un principio, que la selección era arbitraria, si bien pronto constatábamos que había determinados elementos en el cuento que nos resultaban útiles para abrir nuestra investigación.¹⁶ En particular, la conjunción de varios temas, estructuras y estrategias narrativas que se repiten en otros cuentos fomentan una lectura de “Nadie encendía las lámparas” como *inventario* narrativo de toda la colección. La aproximación a este cuento nos proveía de una serie de síntomas que, en grados distintos, podíamos retomar en los análisis de los demás relatos, observando qué elementos permanecían invariables, cuáles se modificaban y qué otros desaparecían en cada manifestación particular. Esto es lo que nos ha permitido desarrollar un discurso que, sin ser sistemático, ofrece una serie de “puntos fuertes” sobre los que hasta ahora lo hemos hecho pivotar.

Paris, 1973 [...]” (ibid., “posdata”, pág. 383).

16 *Vid. supra* el comienzo del epígrafe 3.3 (págs. 105 y ss.).

Es, por lo tanto, significativo que los dos cuentos que nuestro estudio ha postergado hasta agotar el análisis de los restantes sean también los dos últimos cuentos en el volumen. En efecto, muchos de los elementos recurrentes que hemos observado en el resto de las manifestaciones no son tan evidentes en estos dos relatos. En especial, la instancia del *yo*, sobre la que se construye prácticamente todo nuestro discurso hasta el momento, y su relación con la función narradora, con los personajes y con determinados temas, isotopías y estrategias discursivas, no parece ofrecerse de una manera similar a como lo hacía hasta ahora. En lo que respecta a la preocupación central de este trabajo, esto es, a los procedimientos de validación de estatutos de verdad inestables en las manifestaciones de ficción felisbertianas (lo que venimos llamando “narraciones inseguras”), esta anomalía supone un problema evidente: desde el primer planteamiento de nuestra hipótesis, hemos concedido un papel muy importante a la instancia “sujeto” como única vía de auto-legitimación de un discurso. Hemos estudiado cómo el sujeto felisbertiano prueba distintas estrategias para imponer una certeza sobre la duda esencial de su discurso y cómo estas estrategias cambian o se combinan las unas con las otras una vez que sus distintas formulaciones se van agotando.¹⁷

No obstante, si, como venimos haciendo, consideramos que el volumen *Nadie encendía las lámparas* implica una fuerte coherencia de sus partes y se puede considerar, como “obra”,¹⁸ como un *organum* solidario con todos y cada uno de los cuentos que contiene, la vacilación en la instancia del *yo* en sus últimas páginas resulta más problemática que en los

17 Vid. *supra* págs. 87-88.

18 Puede revisarse lo que hemos apuntado acerca de la “obra” respecto al *corpus* cuando analizábamos las referencias intertextuales en “El corazón verde” (vid. *supra*, pág. 383).

casos anteriores, en los que las manifestaciones se presentaban claramente como obras separadas, o bien organizadas en ciclos temáticos y cronológicos que no vinculaban cada una de sus partes con el todo de una manera tan estrecha.

A lo largo del estudio de la colección hemos ido combinando diversos aportes teóricos y aplicando *ad hoc* algunos de sus presupuestos para realizar la crítica de cada manifestación, de acuerdo a nuestras necesidades y a la pertinencia de cada teoría respecto de cada praxis concreta. En este capítulo, hemos desarrollado el análisis de algunos de los cuentos partiendo de la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari que, asimismo, nos ha servido para enlazar determinadas características de estos relatos con otras que habíamos observado en otras manifestaciones en los capítulos precedentes. Por todo ello, intentaremos ahora proporcionar una interpretación para los dos últimos cuentos que resulte coherente con el resto de la aportación por medio de la aplicación del concepto de rizoma, que nos ha resultado tan productivo hasta ahora.

Tanto “Muebles ‘El Canario’”¹⁹ como “Las dos historias”²⁰ han provocado reacciones muy particulares entre la crítica. En el caso del primero, se ha tratado casi siempre de una reacción de rechazo, cuando no de profunda indiferencia. Las principales monografías sobre la obra felisbertiana no lo tratan en absoluto, y, en ocasiones, ni siquiera lo nombran más allá de la bibliografía. José Pedro Díaz no le presta atención en ninguno de los

19 Aparece por primera vez en *Mujer batllista*, año II, n.º 12, Montevideo, noviembre de 1947.

20 Aparece por primera vez en *Sur*, n.º 103, Buenos Aires, 1943. Es, con diferencia, el cuento más alejado cronológicamente de todos los que conforman *Nadie encendía las lámparas*. En 1943, Felisberto publica *El caballo perdido* y comienza *Tierras de la memoria* en 1944 (cfr. Norah GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, págs. 66-67).

ensayos recopilados en *El espectáculo imaginario*;²¹ Lasarte se refiere a él tan solo para apuntar que “[e]ntre muchos ejemplos [de inicios sorprendentes de los textos] el más notable, desde luego, es el de ‘Muebles ‘El Canario’”²² y rápidamente clarifica que “este tipo de entrada al texto, inesperada e insólita, reaparece de forma más sutil (y eficaz) en varios relatos”;²³ tampoco Echavarren le dedica ninguna página en *El espacio de la verdad*;²⁴ ninguno de los ensayos recopilados en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*²⁵ aborda el estudio del cuento; por último, ni siquiera la introducción que Enriqueta Morillas realiza para su edición de *Nadie encendía las lámparas*,²⁶ que incluye una breve aproximación analítico-descriptiva para cada uno de los cuentos de la colección, aporta observaciones críticas de relevancia. El epígrafe dedicado a “Muebles ‘El Canario’” es el más corto de todos, y se limita a enumerar una serie de constataciones vagas:

“Muebles ‘El Canario’” expresa la fobia del escritor hacia las emisiones radiofónicas y trasunta, como la mayor parte de sus narraciones, su experiencia personal. Felisberto Hernández realizó para la Asociación Uruguaya de Autores uno de los trabajos que le acarreaban verdadero disgusto: fue encargado del Control de Radios, para lo cual debía escuchar las emisiones radiofónicas y tomar debida nota de títulos, duración, carácter, autor, etc. Utilizando el procedimiento del relato fan-

21 José Pedro DÍAZ, *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986. Hay que hacer notar que los trabajos de Díaz utilizan siempre un *corpus* muy restringido, por lo que la ausencia de “Muebles ‘El Canario’” no es especialmente sintomática.

22 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981, pág. 73.

23 *Ibíd.*, págs. 73-74.

24 Roberto ECHAVARREN, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

25 Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas, Monte Ávila, 1977.

26 Felisberto HERNÁNDEZ, *Nadie encendía las lámparas*, Enriqueta Morillas (ed.), Madrid, Cátedra, 2000 (2ª ed.).

tástico, convierte a su protagonista en la víctima de una singular agresión: la emisión le es “inyectada” en la vía pública. Lo que importa verdaderamente son los efectos; mientras los otros ocupantes del tranvía en el cual viaja reciben la “inyección” complacidos e interesados, el desfavorido narrador de la historia padece lo que se le presenta “anormal como una enfermedad nueva”, como una desgracia sin atenuantes.

Sin duda, es más importante la irritación y el padecimiento del desprevenido viajero que su innegable sorpresa. El relato se acerca a la crítica social de quien ve en la publicidad un monstruoso regulador de la vida de los ciudadanos y se inscribe en la misma línea de “El cocodrilo”. Ambos relatos son excelentes ejemplos de la coexistencia de lo social y lo fantástico y de cómo la alegoría refuerza el efecto fantástico y torna evidente el aspecto social de la realidad representada en la ficción.²⁷

Morillas sigue aquí la tendencia, tan arraigada entre parte de la crítica felisbertiana, de solucionar el conflicto de legibilidad que propone la manifestación a partir de una coincidencia biográfica con el autor. El cuento se convierte entonces en un mecanismo semiótico *à clef*, solo comprensible para los lectores más cercanos al autor, aquellos que conocen los detalles de su *vida fuera del arte*: los amigos y los especialistas. Lo cierto es que el relato sí es una narración codificada a partir de una experiencia biográfica, o, por lo menos, puede leerse en estos términos. Es Norah Giraldi quien, en su cronología biográfica, aporta la clave para la crítica, asegurando que

[t]rabaja en A.G.A.D.U. desde mediados de 1943, aunque recién entra en planillas el 1° de febrero de 1944 [...] La tarea de *Control de Radios*, en la cual Felisberto sufrió mucho consistía en oír la radio y to-

27 Enriqueta MORILLAS, “Introducción” en Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Enriqueta Morillas (ed.), ed. cit., págs. 60-61. La cita de “Muebles ‘El Canario’” se encuentra en II, 158 en la edición que utilizamos nosotros.

mar en una planilla los títulos de las diversas audiciones, su duración y carácter (si eran folklóricas, típicas, etc.) así como también el nombre de los autores del libreto y de las composiciones musicales que se utilizaban [...] La Directiva de la Asociación [...] cambia hacia 1950 y también se le trata con mayor rigidez, lo que le mortifica mucho, hasta que hacia 1956 abandona el cargo.²⁸

Parece que Giraldi carga bastante las tintas acerca de este “sufrimiento y mortificación” que le produce a Felisberto su trabajo para el Control de Radios, y no duda en calificar la obtención del puesto como “una enorme proeza”,²⁹ especialmente porque le intentan hacer pasar un concurso del que, finalmente, por mediación de sus amigos, podrá librarse, “pero en condiciones pésimas desde el punto de vista laboral”.³⁰

El asunto resulta todavía más ridículo si se observa la ironía con la que Felisberto describe su trabajo en una carta a su amigo Lorenzo Destoc, incluida al final del libro de Giraldi, y a la que ella remite al lector para que pueda verificar por sí mismo lo que, a ojos de la autora, es una muestra de la mortificación que Felisberto padece en el ejercicio de su labor como empleado de la Asociación de Autores. El pasaje en cuestión es el siguiente:

[...] Hace casi un año que anclé en Montevideo con el propósito de conseguir un empleo fuera como fuera y de lo que fuera. Se hicieron muchas comisiones más de muchachos que salían a conseguirme el empleo. Y todavía hay un grupo, el del libro, [se refiere al grupo de amigos que ha financiado la *princeps* de *Por los tiempos de Clemente Colling*] que va a ir a ver al ministro. Pero otro grupo me consiguió uno en la sociedad de autores, la sociedad que se encarga de cobrar los

28 Norah GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, ed. cit., págs. 68-69.

29 *Ibíd.*, pág. 68.

30 *Ibíd.*, pág. 68.

derechos de obras teatrales, tangos, etc. Para que entrara sin necesidad de concurso me consiguieron un empleo confidencial, que para colmo de ironía, después de quince años de conciertos y de tanto odiar a los tangos, consiste en tomar la hora en que tocan los susodichos y después la sociedad ve si coincide con lo presentado en cada planilla por el director de orquesta. De esta manera no se pueden escapar de pagar todos los derechos. Yo presento la ventaja de que nadie de los tangueros me conoce y puedo entrar a un café o un cabaret sin alarmarlos. Y así no saben de dónde les viene la multa o el “espiente”. ¡Quéme dice! Bueno tendré que aprenderme de memoria todas las porquerías que andan por ahí. Pero el trabajo se reduce a dos o tres horas por día de inspección. Lo malo es que se reduce también el sueldo, pues me pagarán nada más que cuarenta mangos al mes, que apenas me alcanzan para pagar una modestísima pensión [...] ³¹

Obviando sus aspectos más anecdóticos, todo este conglomerado de apreciaciones biográficas, literarias y pseudo-literarias nos ofrece un punto de partida para abordar el estudio de “Muebles ‘El Canario’”, por cuanto apunta hacia dos problemas que condicionan fuertemente la recepción de este cuento y, en cierta medida, de toda la obra de Felisberto: por una parte, la exagerada mistificación entre la vida del autor y las peripecias de sus personajes en la ficción y, por otra, el conflicto siempre presente entre las escrituras del autor y del crítico.

El primer aspecto obedece a una casuística muy privativa de la crítica felisbertiana, promovida por la práctica omnipresencia de un *yo* marcadamente identitario en la obra del uruguayo, sobre el que el autor constantemente proyecta reflejos (pseudo)biográficos, y por la manera peculiar en

31 Carta de Felisberto Hernández a Lorenzo Destoc, en Montevideo a 21 de diciembre de 1942. Reproducida en Norah GIRALDI DEI CAS, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, ed. cit., pág. 120. Giraldi no separa el pronombre interrogativo del pronombre personal objeto en la expresión “¡Quéme dice!” porque lo considera un juego de palabras.

que la propia crítica se ha ido construyendo desde los entornos más familiares y amicales, extendiéndose en círculos concéntricos (escritores rioplatenses contemporáneos, escritores uruguayos de generaciones posteriores, críticos uruguayos y latinoamericanos en Europa y EE.UU., etc.) en los que el centro inmutable es la figura legendaria del autor. Esta *sobrecondición biográfica* se ha impuesto de manera aparentemente natural como moneda de cambio entre la crítica, hasta el punto que *la posibilidad de una refracción de la figura del autor en algunos de sus personajes ha pasado a considerarse un apriorismo para la aproximación crítica a la obra*. Esta premisa introduce interferencias en el proceso de atribución de sentido de la obra en dos direcciones: hacia el autor, cuya biografía se comprende como un relato literario, y hacia el lector-crítico, que debe impostar el prejuicio de que los personajes protagonistas establecen siempre un vínculo biográfico con el autor.³²

Normalmente, de hecho, estos vínculos están bien justificados y sostienen una interpretación congruente de la manifestación. El problema no estriba en su debilidad, sino, por el contrario, en la excesiva fuerza que ejercen sobre el sentido de la manifestación. Como toda sobrecondición, la lectura en clave biográfica –la lectura “en clave”, en general– es sumamente restrictiva, e invalida o dificulta cualquier atribución de sentido alternativa. La sobrecondición es, además, sobreabundante y, por ello, redundante respecto de la codificación textual.

Veamos, por ejemplo, el caso del cuento que nos ocupa. Dejando de lado las apreciaciones excesivamente condescendientes de Giraldi, su in-

32 Esto último es especialmente cierto en las narraciones en primera persona, pero no se restringe a ellas. En general, siempre que el protagonista de un cuento es un pianista o un escritor, una parte importante de la crítica no puede evitar vincularlo a la figura autoral.

vestigación, refrendada por la carta del propio Felisberto, aporta un hecho biográfico objetivo: Felisberto Hernández trabajó en el Control de Radios de la Asociación Uruguaya de Autores. Tal ocupación implicaba escuchar emisiones radiofónicas con frecuencia y de manera obligada. A Felisberto le desagradaba, o al menos le aburría, tener que realizar esta tarea. Ahora bien, si leemos “Muebles ‘El Canario’” como una narración *à clef* desarrollada a partir de este hecho biográfico nos topamos con dos problemas: primero, el lector necesita la clave para que el texto resulte legible; de lo contrario, no puede reconstruir la manifestación. Esto es una condición necesaria y definitoria de toda narración *à clef*, pero no por ello deja de ser problemática, sobre todo cuando la clave es un dato tan banal como la ocupación laboral del autor. Sería como pretender atribuir un sentido a *Bartleby el escribiente* basándose exclusivamente en el oficio de Melville: podría aceptarse el estatuto de verdad de la lectura por cuanto es muy objetivo pero, precisamente por este exceso de codificación objetiva ajena a la manifestación en sí misma, dejaría fuera toda implicación (imbricación) de la subjetividad del lector y desharía la entidad autor-lector. Segundo, y derivado de lo que acabamos de decir: cuando el lector que aplica este tipo de lectura sobrecodificada es un crítico, al problema de la pobreza de la atribución de sentido en la lectura se le añade el de la pobreza de la manifestación crítica resultante que, en términos estrictos, no es crítica, sino descriptiva, y se limita a descifrar el significado del texto sin atribuirle ningún sentido, produciendo así una especie de versión empobrecida del original: el crítico no dice más o, lo que suele ser más habitual (y más recomendable) *no dice otra cosa*. En el mejor de los casos, si la clave que ha escogido es correcta, *dice menos de lo mismo*.

Véase, así, la interpretación de Morillas que citábamos más arriba: aun cuando la descodificación a partir de la clave del trabajo en el Control de Radios parece legítima y está bien justificada, no aporta ningún sentido al cuento. Más bien al contrario: convierte un relato absurdo e imaginativo en una poco interesante “alegoría” sobre una poco interesante realidad. La constatación del entreverado entre “lo fantástico” y la crítica social no es privativo, por lo demás, de esta lectura *à clef*. Por el contrario, tal entreverado aparece así desleído en un contexto excesivamente cercano a las peripecias biográficas del autor.

Esto nos conduce al segundo de los aspectos que enunciábamos más arriba: el conflicto entre la escritura autoral y su refracción en la escritura crítica. Si aceptamos el principio de Barthes según el cual la crítica es una escritura “de segundo nivel”,³³ hemos de exigir de esta escritura que diga algo distinto de lo que dice la escritura “de primer nivel” a la que se refiere, al tiempo que no la contradiga. La escritura crítica se encuentra ante dos dificultades a la hora de encarar la obra de Felisberto. Por una parte, como ya hemos visto, se trata de una escritura en muchas ocasiones auto-crítica. Por otra, es una escritura con un índice de variación combinatoria muy bajo. Esto quiere decir que todos los elementos que configuran la poética felisbertiana son muy recurrentes y, normalmente, se presentan como variaciones argumentales o temáticas de estructuras y presupuestos narrativos que se repiten en los distintos textos de una misma época, e incluso en textos alejados en el tiempo y con configuraciones externas (extensión, modo de publicación, paratextos, etc.) bastante disímiles. La escritura crítica no puede obviar esta recurrencia que, por otra parte, le ase-

33 Sobre la función de la crítica en Barthes y la manera en que la comprendemos en este trabajo, *vid. supra* el apartado 1.1.

gura la posibilidad de un discurso coherente sobre una serie de manifestaciones concebidas como autónomas. El peligro reside en apoyar demasiado el discurso crítico en estos dos factores: la auto-explicación de la ficción felisbertiana y su bajo índice de variación combinatoria. Porque esta visión puede hacer que las excepciones pasen desapercibidas, o bien que se fuerce la interpretación de un elemento excepcional dentro de la obra para hacerlo encajar en la lectura apriorística.

“Muebles ‘El canario’” no necesita una clave de lectura asociada a la biografía del autor para poder realizarse como manifestación. De hecho, la atribución de sentido es mucho más rica si se prescinde de esta clave. Además, parece conveniente dejar de lado determinados clichés felisbertianos como la figura del artista errante o, incluso, la inseguridad narrativa. La inexistencia o la impertinencia de estos elementos recurrentes en este caso particular es la principal razón por la que el cuento no acaba de integrarse en la colección: precisamente porque su índice de variación es más alto de lo normal. Dicho de otro modo: este relato es *más original* tanto respecto de los otros que conforman el volumen como de la producción anterior. Algo similar sucedía en “El acomodador”, y observábamos cómo Rosario Ferré, por ejemplo, intentaba una lectura fantástica en la que, paradójicamente, obliteraba el hecho fantástico.³⁴

Un detalle importante para dilucidar la configuración del *yo*-personaje en este cuento nos lo dan las primeras líneas del texto:

La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido. Yo había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano y no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad. Cuando llegué de vuelta hacía mucho calor y esa misma noche fui a una playa. Volvía a mi pieza

34 Vid. *supra* el epígrafe 5.6.

más bien temprano y un poco malhumorado por lo que me había ocurrido en el tranvía [...] (“Muebles ‘El canario’”, II, 156)

El hecho de que el protagonista esté de vacaciones constituye un hito singular en el conjunto de los relatos felisbertianos en primera persona.³⁵ Normalmente, el protagonista es un trabajador ocioso, que descuida sus deberes laborales (“Nadie encendía las lámparas”, “Mi primer concierto” o “El comedor oscuro”, como artista profesional; “El acomodador” o “El cocodrilo”, como asalariado) o que se encuentra en una ciudad extraña por motivos igualmente laborales (“El balcón” o, de nuevo, “El cocodrilo”). Es en el tiempo del ocio en el que el personaje se desplaza por la ciudad y genera esa cartografía de la indeterminación de la que ya hemos tratado. En ocasiones, incluso, realiza un vagabundeo psicológico sobre el mapa de su propio deseo, mientras el cuerpo prosigue de forma automática el trabajo o, sencillamente, se queda desasido del sujeto.

Estas formas de conflicto entre el ocio y el trabajo establecen en todas las narraciones que hemos analizado un marco argumental dentro del que se despliega el juego infinito de desestratificaciones y reestratificaciones que mantiene la idea felisbertiana “en movimiento”. Sustraído el personaje de esta dinámica “trabajo/ocio”, la narración debe encontrar otra manera de discernir entre operaciones de estratificación y líneas de fuga.

35 En realidad, habría por lo menos dos salvedades: *Tierras de la memoria*, en la que el yo-niño realiza una excursión a Mendoza (aunque no se pueda hablar exactamente de “vacaciones”, en el sentido en que, en su papel de miembro de una asociación juvenil, el niño realiza el viaje como una tarea) y el inacabado “Buenos días [Viaje a Farmi]” (III, 212-228) que José Pedro Díaz incluyó en las *Últimas invenciones*, y que desarrolla una utopía bastante pintoresca en la que el protagonista viaja a la futurista ciudad de Farmi. Aunque no explicita que esté de vacaciones, todo el relato incide en la idea del turismo como mercancía para las clases medias en un sistema económico capitalista. De hecho, se retoma el asunto de la publicidad “invasiva” de “Muebles ‘El Canario’”: “[e]n el techo [de la pieza del hotel] hay una luz en tubo que forma un cuadrado y dentro el aviso del doctor Johannberg. —Siempre siguen ingeniándose las para meternos los avisos en la sangre.” (Ibíd., III, 217-218)

Lo que sucede es que, más allá del marco socio-económico proveído por la función *trabajo*, la narrativa felisbertiana se orienta hacia una función *tarea*, que no tiene por qué asociarse a la consecución de un beneficio salarial o empresarial (aunque a veces así suceda), sino que solicita únicamente una dinámica mínima en la que un sujeto deseante realiza un movimiento (una tarea) para acercarse al objeto de su deseo. En muchos de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, así como en *Por los tiempos de Clemente Colling* y en *El caballo perdido*, esta función *tarea* no es exclusiva del *yo*-protagonista. Frecuentemente, la tarea del *yo* es la de observar (como personaje) y relatar (como narrador) el esfuerzo de otro personaje por realizar otra tarea, normalmente la satisfacción de un deseo extravagante y, en ocasiones, morboso; una “enfermedad”, “manía” o “angustia”, según los términos más recurrentes en los textos. Pero, en todo caso, siempre hay un movimiento deseante de alguien o algo hacia otro alguien y otro algo. Debido a su formulación rizomática, que impide una estratificación definitiva, este movimiento del deseo queda normalmente insatisfecho.

Pero en “Muebles ‘El canario’” no existe una función *tarea*, por lo menos no en el sentido en el que la entendíamos hasta aquí. Toda una serie de elementos recurrentes muy importantes en las otras manifestaciones han sido suspendidos en esta de manera voluntaria. Siguiendo la pista de las vacaciones, podemos decir que en este relato varias posiciones quedan *vacantes*. Para empezar, el protagonista no está de vacaciones, sino que vuelve de ellas. Cuando el narrador dice que “había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano y no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad”, en realidad está situando al *yo*-personaje en un punto cero de la cartografía de la narración: en el punto del lector. En lu-

gar de constituir un sujeto que se multiplica por las calles de una ciudad desconocida, este relato sitúa al sujeto en una ciudad conocida (para él), pero privándole de todo conocimiento de la actualidad. Hemos argumentado más arriba que el sujeto felisbertiano es esencialmente performático.³⁶ Desposeído de la actualidad, su performatividad queda suspendida.

El protagonista vuelve de sus vacaciones y, sin embargo, su actividad consiste en ir a la playa. Esto implica que, por una parte, se mantiene en los límites de la cartografía, y no llega a multiplicarse en la intensidad urbana de las calles, sino que permanece indiviso en un espacio meramente extensivo y, por otra, no se configura como un sujeto errante, pues toma el tranvía de la playa a su casa. La multiplicidad del plano urbano queda así reducida a la extensión vectorial $\text{playa} \rightarrow \text{casa}$, en la que la fijeza del vector queda marcada por el trayecto del tranvía.

En este estado de cosas, el cuento permanece inmóvil. No se trata de que la anécdota se agote, como sucedía en “La mujer parecida a mí” o en “El corazón verde” y tampoco tiene que ver con el aplanamiento de las estructuras que, como hemos visto, hace coincidir intensidad y extensión pero no las anula, sino que las hace converger en un plano de inmanencia. Tiene que ver con el movimiento de la idea en sí mismo; o lo que es lo mismo, con la ausencia de un deseo que promueva un movimiento no teleológico.

Y esto es lo más interesante de la manifestación: que su movimiento se produce finalmente como una huida del movimiento. El protagonista está satisfecho, no desea nada. Y en ese momento interviene Muebles “El Canario”:

36 *Vid. supra* págs. 350 y ss.

[...] Entre las personas que andaban por el pasillo [del tranvía] hubo una que de pronto me dijo:

–Con su permiso, por favor...

Y yo respondí con rapidez:

–Es de usted.

Pero no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté. En ese instante ocurrieron muchas cosas. La primera fue que aun cuando ese señor no había terminado de pedirme permiso, y mientras yo le contestaba, él ya me frotaba el brazo desnudo con algo frío que no sé por qué creí que fuera saliva. Y cuando yo había terminado de decir “es de usted” ya sentí un pinchazo y vi una jeringa grande con letras. Al mismo tiempo una gorda que iba en otro asiento decía:

–Después a mí.

Yo debo haber hecho un movimiento brusco con el brazo porque el hombre de la jeringa dijo:

–¡Ah!, lo voy a lastimar... quieto un...

Pronto sacó la jeringa en medio de la sonrisa de otros pasajeros que habían visto mi cara. Después empezó a frotar el brazo de la gorda y ella miraba operar muy complacida. A pesar de que la jeringa era grande, sólo echaba un pequeño chorro con un golpe de resorte. Entonces leí las letras amarillas que había a lo largo del tubo: *Muebles “El Canario”*. Después me dio vergüenza preguntar de qué se trataba y decidí enterarme al otro día por los diarios [...] (Ibíd., II, 156-157)

La “inoculación publicitaria”, cuyo efecto sentirá el protagonista a partir de esa misma noche, cuando comience a escuchar “dentro de [su] cabeza” (ibíd., II-158) una emisión radiofónica ininterrumpida patrocinada por Muebles “El Canario”, se presenta así como el intento por inyectar un deseo en el sujeto. La diferencia es que, frente al deseo genuino, que, como intensidad subjetiva elemental, es forzosamente egoísta, el deseo que intenta poner en marcha la publicidad es un deseo externo. En realidad, es el reflejo y la distorsión del deseo de otro: del vendedor.

El deseo del vendedor (Muebles “El Canario”, en este caso) en un sistema de economía capitalista es el de liquidar una serie de bienes o servicios por dinero. El vendedor es el propietario de estos bienes y servicios en el sentido en que ha adquirido el derecho a su venta ya sea de manera natural (es el vendedor quien produce los bienes o realiza los servicios) o por medio de la alienación salarial (son otros los que producen los bienes o realizan los servicios a cambio de dinero proporcionado por el vendedor). En las sociedades industriales y posindustriales, el segundo caso es el más frecuente, y plantea el problema de la plusvalía generada por la posición improductiva del vendedor (el patrón), que es también un problema de orden especulativo. Pero, aun dejando aparte el asunto de la plusvalía, el mero hecho de liquidar un producto por dinero en una sociedad posindustrial es ya especulativo, porque supone que el otro (el consumidor): a) está provisto de un poder adquisitivo (dinero) conseguido, en la mayor parte de los casos, en virtud de la alienación de su poder de trabajo (empleo asalariado) y b) desea ceder parte de ese poder adquisitivo a cambio de la adquisición del producto ofertado, lo que conlleva la paradoja del trabajador-consumidor: el sujeto colectivo vende su fuerza de trabajo para conseguir el dinero con el cual comprará el producto fruto de su propio trabajo. Este comportamiento paradójico se sustenta, en gran medida, en una actividad retórica por parte del vendedor que consigue distorsionar la imagen del mundo del trabajador-consumidor. Surge así lo que, en la terminología marxista, se conoce como *fetichismo de la mercancía*. El fetichismo de la mercancía trasciende la función instrumental que le otorga Marx para convertirse en el núcleo y la razón de ser del capitalismo, llegando a identificarse con el capital en sí mismo, cuando se analiza el sistema social, económico y político *en lo que tiene de representación*.

Como recurso retórico, la publicidad se formula como la realización discursiva de la voluntad del vendedor de trasladar su deseo de vender al cliente. Para ello, este deseo de vender se recodifica como un deseo de comprar. Esta recodificación, que es una sobrecodificación, por cuanto superpone un código nuevo (el lenguaje publicitario) a un deseo ya codificado (la voluntad de poder del vendedor formulada como un lenguaje pseudo-científico: el económico), es a la vez refractaria, pues ordena el deseo del vendedor en sentido inverso (reconstruye artificialmente la trayectoria indivisible de la intensidad de ese deseo en una serie discreta de posiciones y la dispone *en el sentido inverso*), y distorsionada, porque formula como natural una imagen aberrante (la de la alienación consumista). La publicidad, en este sentido, no se configura como una retórica de la necesidad creada *sino como una retórica del deseo creado*.

Esta concepción del discurso publicitario como un discurso del deseo refractario y distorsionado nos permite conectar la intención de “Muebles ‘El Canario’” con la de los otros cuentos de *Nadie encendía las lámparas* a partir de un punto de tangencia (un rizoma) esencial: la generación de manifestaciones inciertas o inseguras que entreveran discursos en conflicto, es decir, discursos cuyos estatutos de verdad son contradictorios los unos respecto de los otros. Si recordamos, por ejemplo, el caso de “El comedor oscuro”, veremos que allí la incertidumbre que permitía el “movimiento de la idea” se basaba en el conflicto epistemológico entre el *yo*-protagonista y los otros personajes, por una parte, y entre el *yo*-protagonista y el *yo*-narrador, por otra. Con algunas variantes, esto era lo que sucedía en “El balcón” y en “Menos Julia”. Un problema de interpretación similar surgía en los casos de “Nadie encendía las lámparas” y de “Mi primer concierto”, con la particularidad de que en estos relatos el conflicto

residía en una inversión de las posiciones entre observado y observador en el contexto de un espectáculo (intérprete musical o escritor frente a su público). Por último, los casos más complejos de “La mujer parecida a mí”, “El acomodador” y “El corazón verde” también presentaban un conflicto entre, al menos, dos interpretaciones de la realidad: conflicto entre la concepción de lo humano como caballo y como humano; conflicto entre dos imágenes paralelas del mundo, codificadas alternativamente como vida y muerte; conflicto entre elementos del enunciado y elementos de la enunciación.

En todos estos casos, el discurso se mantenía en movimiento desestratificando la estructura dicotómica por medio de una línea de fuga formulada como deseo, que anulaba las alternativas binarias enfrentadas (no las superaba o las sintetizaba, sencillamente las volvía obsoletas al hacerlas *devenir otra cosa*). Este deseo se caracterizaba en todos los relatos anteriores por ser positivo y auténtico; esto es, por dirigirse genuinamente *desde* el sujeto *hacia* algo.

En “Muebles ‘El Canario’” se mantiene este movimiento del deseo, pero su devenir se vuelve negativo y refractario: se ofrece como la resistencia del sujeto a un deseo-otro que se lanza *desde* el otro *hacia* el deseo genuino del sujeto. La manifestación, que produce un *imago mundi* desde el *yo*-narrador, restablece la subjetividad genuina por medio de una polaridad negativa del deseo: deseo como resistencia. La línea de fuga que se traza entonces no intenta desestratificar al sujeto abriéndolo hacia un *devenir-otro*, sino que, partiendo del sujeto, se introduce (se imbrica, hace rizoma) con el discurso de la mercancía e intenta desestratificarlo o, por lo menos, desplazarlo de su posición hegemónica encarando la falsedad

de un discurso del deseo totalmente positivo y totalmente ajeno con un nuevo discurso del deseo negativo y propio.

La peripecia del *yo*-protagonista se construye, así, como el deseo de anular la imposición de deseo creado forzada por el mecanismo publicitario:

Desesperado, me metí debajo de una cobija gruesa; entonces oí todo con más claridad, pues la cobija atenuaba los ruidos de la calle y yo sentía mejor lo que ocurría en mi cabeza. En seguida me saqué la cobija y empecé a caminar por la habitación; esto me aliviaba un poco pero yo tenía como un secreto empecinamiento en oír y en quejarme de mi desgracia [...] (Ibíd., II, 158)

El pasaje es interesante en la medida en que refleja el momento de ambigüedad del sujeto frente a la oposición deseo genuino/deseo creado: aunque el *yo* intenta liberarse de la imposición publicitaria, encuentra un placer paradójico en sufrir “[su] desgracia” *siempre y cuando pueda quejarse de ella*. Frente a la gorda del tranvía, que “miraba operar muy complacida”, el *yo* ofrece resistencia a la operación publicitaria, pero no acaba de deslindarse completamente de ella porque le sirve como una vía de aceptación autocomplaciente: en lugar de buscar una solución para atajar el discurso invasor, su primer movimiento es hacia dentro de sí mismo, como interiorización negativa e improductiva de su disgusto. No obstante, en esta ocasión el *yo* reacciona rápido y traza una línea de fuga *hacia el mundo* (hacia el ruido de la calle y la calle misma, y hacia fuera de su cabeza):

Al rato me encontraba en la calle: buscaba otros ruidos que atenuaran el que sentía en la cabeza. Pensé comprar un diario, informarme de la dirección de la radio y preguntar qué habrá que hacer para anular el efecto de la inyección. Pero vino un tranvía y lo tomé. A los pocos instantes el tranvía pasó por un lugar donde las vías se hallaban en mal es-

tado y el gran ruido me alivió de otro tango que tocaban ahora; pero de pronto miré para dentro del tranvía y vi a otro hombre con otra jeringa; le estaba dando inyecciones a unos niños que iban sentados en asientos transversales. Fui hasta allí y le pregunté qué había que hacer para anular el efecto de una inyección que me habían dado hacía una hora.

El *yo* no solo se lanza hacia el mundo, sino que se lanza hacia la acción inmediata, hacia el movimiento puro. Descarta la mediación de nuevos discursos (diarios, direcciones, informaciones, preguntas) y vuelve al origen cartográfico del problema: el tranvía. Ya hemos apuntado que el tranvía, como transporte público, es un movimiento estratificado (de itinerarios fijos y cíclicos), pero también es cierto que es un *momentum* de rizoma entre el mapa estático de la ciudad y el movimiento. Sobre todo si, en lugar de tomarlo con un destino prefijado, como en la primera ocasión, se toma por un impulso no teleológico, como ahora.

Para Francisco Lasarte, la crisis a la que el narrador felisbertiano llega en la segunda parte de *El caballo perdido* lo obliga a abandonar la estrategia de rememoración autobiográfica y lo provee del enfoque necesario para abordar las narraciones de la tercera época de un modo más inmediato:

Los escritos de la etapa intermedia, gracias a su carácter proustiano, están escritos en un lenguaje que difiere considerablemente del lenguaje del resto de la obra. El léxico no cambia: no se altera su modestia. Lo que sí cambia es la forma en que se combinan sus distintos elementos. Las oraciones se vuelven mucho más largas, las imágenes más extensas y complejas. La exploración de la memoria (y de “lo otro”) requiere una prosa dilatada y morosa, que se detiene, palpa y sopesa todos los aspectos de un momento o situación [...] Si la acción de los textos de última época marcha con un ritmo deliberado, propio a una narrativa corta, la de la trilogía apenas marcha. Su narrador utiliza re-

cursos cuasi-cinematográficos en que la acción se mueve en cámara lenta, o la conciencia creadora, con una especie de desplazamiento tipo *zoom*, se detiene en un pequeño detalle y lo examina minuciosamente. Ambos son recursos eficaces para la exploración de los mecanismos de la conciencia, empresa fundamental en un narrador de tipo proustiano. Mientras más penetran los textos en el recinto interno, más lento se hace el movimiento de la acción. El peligro es estancarse del todo, llegar a la ruptura del hilo narrativo, como lo señala el narrador avisado de *El caballo perdido*.³⁷

En efecto, es en *El caballo perdido* donde el narrador memorialista felisbertiano se percata del desfase entre los estatutos de verdad del *yo* recordado, el *yo* que rememora y el *yo* que se manifiesta en la escritura. A este último lo llama “el socio” y, tras un intento infructuoso y autodestructivo de huida del *sí mismo* como otro, acaba por reconocer la posición que el socio ocupa entre el *yo* como autoconciencia y la realidad fuera de esa conciencia: el socio es el *yo-en-el-mundo*:

Y mientras [mi socio] me rodeaba, yo también sabía qué cosas pensaba, cómo contestaba a mis pensamientos y a mis actos; casi diría que mis propias ideas llamaban las de él; a veces yo pensaba en él con la fatalidad con que se piensa en un enemigo y las ideas de él me invadían inexorablemente. Además tenían la fuerza que tienen las costumbres del mundo. Y había costumbres que me daban una gran variedad de tristezas. Sin embargo aquella madrugada yo me reconcilé con mi socio. Yo también tenía variedad de costumbres tristes; y aunque las mías no venían bien con las del mundo, yo debía tratar de mezclarlas. Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé que un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las personas. Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido las comi-

37 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., págs. 88-89.

das y las palabras. Además cuando mi socio no era más que el representante de alguna persona –ahora él representaba al mundo entero–, mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos –sin suprimir los que cargaban remordimientos–, en una cosa escrita. Y eso me hizo mucho bien [...] (*El caballo perdido*, II, 47-48)

Esta constatación del sujeto felisbertiano en *El caballo perdido* supone un punto de inflexión en su manera de abordar el proceso de escritura-lectura, desde el momento en el que se vuelve capaz de apreciar el peligro del solipsismo, al que ya nos hemos referido cuando analizábamos “Mi primer concierto”,³⁸ y que Lasarte enuncia en los siguientes términos:

[...] Si toda la obra [de Felisberto] delata una resistencia al lector, un deseo de vedarle el paso, los escritos de tipo proustiano –y sobre todo *Tierras de la memoria*– encierran la manifestación más extrema de esa tendencia. El punto de apoyo en la realidad objetiva se reduce más y más. Felisberto parece escribir exclusivamente para sí mismo. Y esto terminaría con una negación de la empresa artística, con un solipsismo narrativo.³⁹

En “Muebles ‘El canario’”, el abandono del solipsismo discursivo (la radio dentro de la cabeza) en favor de la acción anecdótica (salir a la calle, tomar el tranvía) ilustra uno de los casos más radicales de *entrada en el mundo* en la narrativa felisbertiana. Tal vez por este motivo el cuento no ha sido debidamente comprendido por parte de la crítica, que buscaba un grado de introspección egocéntrica más alto. Lo cierto es que, en su mayor parte, el relato se queda en la pura anécdota, a la que se le puede sumar la anécdota biográfica del puesto de trabajo en el Control de Radios. No hay reflexión sobre lo que se narra o sobre cómo se narra *en el*

38 *Vid. supra* el epígrafe 5.2 y, en especial, págs. 220-222.

39 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., pág. 116.

plano de la enunciación. Toda esta reflexión se imbrica ahora en el plano del enunciado, no como una escritura sobrecodificada, *sino como una anécdota cuya acción es significativa*.

La significación de la anécdota implica una atribución de sentido más unívoca en todos los planos de la manifestación. Como la formulación de un deseo en negativo, o de la resistencia del propio deseo frente a la invasión del deseo invertido del otro, la manifestación se conduce hacia un objetivo más claro, por cuanto le es más externo: ya no se trata de controlar el discurso propio, sino de detener el discurso ajeno. Es por ello que, sorprendentemente, el sujeto felisbertiano satisface su deseo: el hombre de las inyecciones del segundo tranvía le explica que “en todos los diarios ha salido el aviso de las tabletas ‘El Canario’. Si a usted no le gusta la transmisión se toma una de ellas y pronto” (“Muebles ‘El Canario’”, II, 159). Pero la acción del protagonista (su entrada en el mundo), le propicia una solución mejor, por cuanto evita que lo redirijan hacia el consumo de otra mercancía (las tabletas). En lugar de leer el aviso en los diarios, el *yo* se ha encarado con uno de los administradores de las inyecciones (ha declinado la búsqueda de información en el discurso publicitario en favor de la interacción directa con los agentes del mundo “real”). Este modo de actuar, al anular el discurso publicitario, anula también la necesidad creada por él. El protagonista encuentra una solución alternativa al consumo de la mercancía:

Después el hombre de la inyección se acercó a mí para hablarme en secreto y me dijo:

—Yo voy a arreglar su asunto de otra manera. Le cobraré un peso porque le veo cara honrada. Si usted me descubre pierdo el empleo, pues a la compañía le conviene más que se vendan las tabletas.

Yo le apuré para que me dijera el secreto. Entonces él abrió la mano y dijo:

–Venga el peso–. Y después que se lo di agregó: –Dése un baño de pies bien caliente. (Ibíd., II, 159)

Si bien esta solución implica también un intercambio económico, lo que importa es que este intercambio está desregularizado; no está previsto por el discurso de la mercancía. Es secreto y, en este sentido, clandestino. Establece, además, un contrato entre dos sujetos, generando así un discurso *ad hoc* entre personas que desterritorializa el discurso publicitario genérico (objetivo, invariable respecto del sujeto) de la mercancía.

La imbricación de estos dos discursos económicos incompatibles se explica como una acción típicamente rizomática, basada en el principio de ruptura asignificante, y en concreto en la constatación de que “[n]o hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno”.⁴⁰

7.5. Refracción especular y distorsión especulativa en “Las dos historias”

El rizoma común en “Muebles ‘El Canario’” establece, por tanto, la tangencia entre las dos series heterogéneas del discurso publicitario y del discurso del sujeto. Cada una se formula como una variante de un mismo relato que se desterritorializa en la línea de fuga de un deseo que imbrica deseos contradictorios y se reterritorializa en un nuevo discurso, que contiene el relato y ese *algo más* aportado por la anulación de cualquier atribución o significante determinado:

40 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit., págs. 23-24. *Vid. supra* la cita en un contexto más amplio (págs. 378-379).

[...] La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). Pero precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas. En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un *plan de consistencia* de las multiplicidades, aunque ese “plan” sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él. Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones. El libro ideal sería, pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales [...] ⁴¹

La inclusión de la condición biográfica del autor en el plan de consistencia de la manifestación literaria supone, como ya hemos discutido, una sobrecodificación, por cuanto impone “una dimensión vacía suplementaria”: la unidad del sujeto autorial. Esto provoca una reducción de la actividad escritora-lectora crítica, que hace converger todas las multiplicidades del cuento en un vórtice único y ajeno al plan de consistencia.

No obstante, si nos hemos detenido con cierto detalle en los problemas que una asimilación biográfica de la manifestación conlleva para el

41 Ibid., págs. 20-21.

discurso crítico, no lo hemos hecho tanto para enfrentar dos métodos diferentes de acercamiento a la obra literaria como para contrastar estos conflictos en el discurso crítico con otros paralelos en el discurso literario.

En efecto, si entendemos que la imbricación de discursos heterogéneos en una manifestación literaria es una manera de “hacer rizoma”, sumando dimensiones al plan de consistencia en el que tal manifestación se realiza y, consecuentemente, modificándolo, entonces podemos aceptar que, *en el discurso literario*, la imbricación de distintos niveles de autoría constituye también un rizoma y lanza una línea de fuga que introduce nuevas multiplicidades en la manifestación. Dicho de otro modo, la estrategia crítica que consiste en rastrear la manifestación desde la biografía del autor puede extrapolarse hacia una estrategia literaria en la que sucesivos narradores buscan el estatuto de verdad de su enunciación en la enunciación de otros narradores contenidos en el enunciado. Se trata de la estrategia cervantina de la narración enmarcada y presenta su principal diferencia frente a la estrategia crítica de estudiar la biografía del autor en que, en la manifestación literaria, no se produce el surgimiento de ninguna sobrecodificación, de ninguna dimensión vacía suplementaria: todas las líneas que se añadan permanecerán dentro del plan de consistencia de la ficción.

Esta es, precisamente, la estrategia que pone en marcha el último cuento de *Nadie encendía las lámparas*, que ya desde su título, “Las dos historias”, resulta diáfano en este sentido. Hemos de tener en cuenta que, al igual que sucede con su paralelo crítico, este procedimiento literario busca, ante todo, la legitimación de la veracidad de un discurso remitiendo a un criterio de autoridad (es decir, a la posición “fuerte” en la que, supuestamente, se encuentra el lector o el crítico que conoce al autor, o al

menos su biografía) y, por lo tanto, resulta muy interesante para refinar el concepto de *ficción crítica* que hemos desarrollado en páginas precedentes.⁴²

“Las dos historias” se manifiesta a través de un narrador testimonial que se propone contar la historia de otro narrador. En realidad, se propone contar “dos historias”, porque, por una parte, le interesa la vida del segundo narrador en su calidad de personaje y, por otra, lo que este narrador escribe. Pero ambos focos se confunden frecuentemente porque el narrador-protagonista escribe sobre su propia vida y lo más importante de su vida es escribir. Esta indeterminación entre sujeto y objeto de la escritura (típica de los procedimientos autobiográficos) y entre el sujeto de la escritura y la escritura misma (conflicto de un narrador narrado, es decir, de un sujeto enunciadador que es, a la vez, enunciado por otro sujeto) produce una manifestación que haya su línea de fuga en un fenómeno de refracción especular, en una especie de juego de espejos, en el que la certeza sobre la autenticidad del *yo* se diluye entre la multiplicidad de sus reflejos, hasta el punto en que, para este relato, es relativamente impertinente dilucidar quién es el *yo* como unidad. Su principal interés radica en trazar una trayectoria posible para el movimiento del sujeto *de reflejo en reflejo*.⁴³

42 *Vid. supra* págs. 236-238.

43 Los juegos con espejos son un recurso muy visual y, por ello, se han utilizado con mucha frecuencia en el cine. Desde los experimentos de Jean Cocteau en *Le sang d'un poète* (1932), la secuencia final de *The Lady from Shanghai* (1947) de Orson Welles, que inaugura toda una serie de conocidos tiroteos cinematográficos en casas de espejos o la obsesión de David Lynch por “el otro lado” de los espejos (muy notablemente en la serie televisiva *Twin Peaks*), el espejo funciona siempre como un síntoma de disolución de la identidad: los personajes no son quienes pretenden ser, o bien son lo que pretenden ser, pero no solo eso, y, más importante, los personajes descubren un otro-*yo* y una realidad-otra al atravesar el espejo. Esto último se muestra literalmente en la obra de Cocteau y de Lynch, porque sus lenguajes no son simbólicos, sino poéticos en su literariedad; y de manera simbólica en el caso más convencional de *The Lady of Shanghai*. En última instancia, se puede encontrar un referente claro para los casos de Cocteau (y del surrealismo en general) y de Lynch (que

En este sentido, el sujeto se disocia de su carácter unitario para extenderse en la manifestación como una multiplicidad de voluntades o, mejor, como la multiplicidad deseante de una voluntad. Estructuralmente, la narración realiza una trayectoria compleja, aplanando (poniendo en superficie) en un mismo plan de consistencia a distintos sujetos y deseos. Se abre con el narrador marco, que introduce la historia del narrador enmarcado (su personaje) en el momento en el que este se dispone a escribir (en el punto de transición entre personaje y narrador). Después, el narrador marco va introduciendo, entre comillas, fragmentos de la narración enmarcada y los comenta. Además, introduce fragmentos de otros textos escritos con anterioridad por el narrador enmarcado, y los marca con epígrafes: “La visita”, “La calle” y “El sueño”. El narrador marco continúa introduciendo y comentando otros fragmentos de la narración del narrador enmarcado, pero la pérdida de los epígrafes y de referencias temporales, profusas al principio del relato, deslía paulatinamente la secuencia cronológica hasta el último fragmento de la narración enmarcada, que coincide en el enunciado con el primer párrafo de la narración marco (el primer párrafo del cuento), en el que el narrador enmarcado se decide a escribir su historia (la que coincide con el presente de la narración marco, no aquellas otras, epigrafiadas, que habían sido enunciadas con anterioridad a la enunciación del cuento, y eran recuperadas por el narrador marco). Observemos cómo se abre la narración marco:

El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del

recoge, directa o indirectamente, un cierto legado surrealista) en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll.

momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu [...]

[...] Cuando estuvo en su pieza le pareció que si la acomodaba un poco antes de sentarse a escribir estaría más tranquilo; pero al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz tropezarían con las cosas y las puertas y las paredes, y por fin decidió sentarse ante la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina. Después de sentarse, aun se tuvo que levantar para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia. (“Las dos historias”, II, 160-161)

y comparémoslo a continuación con el último fragmento de la narración enmarcada (que aparece entrecomillada en el texto original):

“No puedo dedicarme a pensar por qué necesito explicar cómo anduvo hoy vagando en mí un terrible pensamiento. Pero lo cierto es que ahora quiero desparrramarlo en esta página.

”Primero me senté en mi cama y miré la mesita pintada con nogalina; después miré muchas cosas de mi cuarto... —Me doy cuenta que tengo deseos de decir cómo son todas las cosas que hay en mi cuarto, para tardar en recordar exactamente cómo llegó hasta mí ese pensamiento; pero no me torturaré tanto, porque es la primera vez que tengo que recordar esto—. De pronto sentí en el alma un espacio claro, donde vagaba una especie de avión. Voy a suponer que mis ojos miraran para adentro en la misma forma que para afuera; entonces, al ser esféricos y moverse para mirar hacia dentro, también se movían mirando hacia fuera, y por eso yo miraba los objetos que había en mi cuarto, sin atención: yo atendía al avión que andaba adentro y en el espacio claro.

”Después resultó que la parte de los ojos que miraba para afuera y sin atender, miró —como hubiera podido mirar un enamorado vulgar— una fotografía de ella que estaba en la mesita pintada con nogalina; entonces, en vez de atender al avión de adentro, atendí a la foto de afuera. Después quise volver a ver el avión, pero éste se había perdido en el espacio claro; entonces yo dije para mí: ‘Ya volverá, y si tarda es por-

que debe de estar cargando algo.’ Cuando volvió, no sólo me pareció que traía carga, sino que no era el mismo. También sentí que se dirigía a mí, a mi estúpida persona de aquel momento; y lo único que atiné fue a sacarme un trapo de otro lugar del alma, y a hacerle señas de que siguiera... pero le debo de haber hecho señas de que se detuviera, porque llegó hasta mí, y me rompió la cabeza y todos los escondidos lugares de mi estúpida persona.” (Ibíd., II, 170-171)

En estos dos puntos de la narración, el diferencial temporal es prácticamente cero, y sin embargo la extensión de la conciencia ofrece grados distintos que dan lugar a manifestaciones diferentes. El primer caso es el de una narración que podríamos considerar “normal”, en el sentido en que selecciona el material de lo real y lo organiza de una manera convencional, de modo que resulta plenamente legible. El segundo caso muestra una narración mucho más insegura, en la que la necesidad por *contarlo todo* impera sobre la de la selección y la ordenación.

Decíamos más arriba que, de todos los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y junto con “Muebles ‘El Canario’”, este es el cuento que la crítica ha tratado de modo más particular. José Pedro Díaz no duda en hermanarlo con *El caballo perdido*, observando en ambas variaciones sobre el tema del doble:

En el último cuento de *Nadie encendía las lámparas*, “Las dos historias”, el tema del doble aparece modulado a dos niveles diferentes. La historia alude con insistencia a la disclocación temporal que ya conocemos de *El caballo perdido* [...]

[...] Pero, dentro de esa misma historia [la narración enmarcada], el personaje tuvo un rival al que desplazó, y, aún, él mismo se desdobra [...]⁴⁴

para concluir que

44 José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, pág. 142.

[...] “Las dos historias” son una tentativa de objetivación —no resuelta— de la misma disociación que tan rica fue, en otro plano, para *El caballo perdido*. “Las dos historias” no encontraron una eficaz conformación imaginaria para el conflicto que la nutre y que no pudo ser superado, de modo que éste quedó en pie corroyendo su estructura.⁴⁵

Para Lasarte se trata también de uno de los cuentos de la tercera etapa que mantiene vínculos claros con la etapa memorialista⁴⁶ y Morillas lo vincula no solo con *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, sino también con textos de la primera etapa en los que se desarrolla el tema de la escritura literaria y, más en concreto, el tema del literato y su historia: “La envenenada” y “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”.⁴⁷

De nuevo, la peculiaridad que la crítica encuentra en este relato no está exenta de ciertos prejuicios “de estilo” propiciados por la mayor uniformidad que presentan el resto de los cuentos de la colección. Para empezar, ninguno de los dos *yoes* es músico, y, aunque ambos son escritores, parece que solo el *yo* de la narración marco funciona de una manera similar a como lo hacen los otros *yoes* de *Nadie encendía las lámparas*: como testigo de la “rareza” de un tercero. Frente a esto, el *yo* enmarcado es un escritor mucho más solipsista y se acerca, en efecto, al narrador-protagonista de “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, en el sentido en que su actividad está totalmente desvinculada de la producción que desarrolla. No es que el *yo* se centre, en estos casos, en la productividad como devenir y descarte el producto como residuo, sino que su actividad parte de una premisa radicalmente improductiva. No hay productivi-

45 Ibid., págs. 142-143.

46 Cfr. Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., pág. 65.

47 Cfr. Enriqueta MORILLAS, “Introducción”, ed. cit., págs. 61-63.

dad en la escritura del *yo* enmarcado de “Las dos historias”, como no la hay en “Juan Méndez...”, porque no hay intencionalidad productiva. Únicamente hay una intención de actuar, una especie de escritura casi corporal, muscular:

[...] Pero en este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo; quisiera llenarlo enseguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica; y para llenar el cuaderno y hacer el juego del cine me servirán muchas prevenciones contra mí, contra los vicios y contra muchas ideas filosóficas. Sé que todo esto es superficial, pero lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino [...] (“Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, I, 104)

y un poco más adelante:

[...] Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué escribo. Este deseo me atacó hace mucho tiempo y tiene su pequeña historia. Todo esto me parecía raro, porque si bien yo sospechaba que me ocurrían cosas horribles, en realidad no sabía bien lo que me pasaba. Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento. Al poco tiempo de compararme con los demás me encontré con que me ocurrían cosas mucho más horribles de lo que yo me sospechaba. Además pensé que por más que me observara nunca entendería bien nada de mí, nunca lo podría escribir, y si lo llegara a escribir no tendría ninguna utilidad ni ningún placer. Entonces me decidí a no cumplir mi deseo. Pero mi deseo, a medida que pasó el tiempo, insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia. (Ibíd., I, 105)

Tanto el narrador de “Juan Méndez...” como el narrador enmarcado de “Las dos historias” se configuran como narradores fundamentalmente egocéntricos. La implantación de un estatuto de verdad en sus relatos pasa

por una investigación de la subjetividad que ofrezca algún indicio de verdad *en ellos mismos*. Es decir, son narradores que dudan, sobre todo, de la calidad de su existencia. No dudan de su existencia misma, y en todo momento afirman, implícitamente, un *soy*. Asimismo afirman un *es* de su *imago mundi*. Pero, en lugar de preguntarse acerca de sí mismos y de la imagen que se forman del mundo en términos de un *cómo* o de un *porqué*, como hacen normalmente los sujetos-en-el-mundo (¿cuáles son las circunstancias, las causas y los efectos que se entrecruzan en el momento en que yo paso por el mundo? ¿Cómo soy yo para mí, en mi tiempo y en mi mundo? ¿Cómo soy yo para los otros, en sus tiempos y en sus mundos?), estos *yoes* se preguntan sobre ellos mismos y sobre sus mundos en términos de un *qué*: “yo soy, pero ¿qué soy?; mi mundo es, pero ¿qué es?”.

Esta pregunta, a diferencia de las de causas o circunstancias, carece de toda trascendencia y su respuesta no puede edificar ningún sistema epistemológico estable, porque lo que hace no es formular un nuevo punto de vista, una nueva cuestión, un sentido-otro del *yo* y su mundo, *sino inaugurar la posibilidad de cualquier sentido*. La seguridad del *yo soy* o, incluso, del *yo soy en el mundo* no predicen nada sobre ninguno de sus elementos. Toda la verdad que pueden sostener se justifica por el mero hecho, carente de todo sentido, de haber sido enunciadas: el enunciado que se enuncia efectivamente, queda realizado, y esto, por sí mismo, implica la realización del *yo* como enunciador y del mundo como otredad, espacio fuera del *yo* que da cabida a ese enunciado. Para que un enunciado de este tipo adquiriera sentido, necesita algo más que su mera enunciación; necesita un atributo: *yo soy algo en el mundo*. Ese *algo* es la calidad que el sujeto puede discernir de sí mismo, que lo hace distinto y único *incluso antes de la aparición del otro*. La calidad, frente a la modalidad, expresa un

sentido exento: es un vector sobre un plano. De ahí su completa superficialidad. Cuando esa calidad propia se conjuga con calidades-otras, se producen sumas de vectores, con distintos sentidos y distintas direcciones, e incluso intersecciones de planos. Entonces puede darse (o no) un movimiento de trascendencia (un cambio de plano) pero, en todo caso, la modalidad, es decir, la interrogación sobre las circunstancias, exige el cálculo de los vectores de todas estas circunstancias ajenas al *yo* que observa, comprende y narra, y exige un posicionamiento (un punto de vista) de ese *yo* respecto de lo otro.

Por el contrario, la cuestión sobre la calidad del *yo* no necesita ningún cálculo: es un vector simple, con una sola dirección y un solo sentido, que indica una posibilidad en la superficie del plano. El problema estriba entonces no en qué punto de vista tomar, sino en cómo tomar un punto de vista. Dice Bergson al respecto:

Imaginemos una línea recta, indefinida, y sobre esa línea un punto material A que se desplaza. Si ese punto tuviese conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibiría una sucesión; pero esta sucesión, ¿adoptaría para él la forma de una línea? Sí, indudablemente, a condición de que pudiera elevarse en alguna forma por encima de la línea que recorre y percibir simultáneamente varios puntos yuxtapuestos: pero por esto mismo se formaría la idea de espacio, y en el espacio vería desarrollarse los cambios que sufre, y no en la duración pura. Señalamos aquí el error de quienes consideran la pura duración como algo análogo al espacio, aunque de naturaleza más simple. Se complacen en yuxtaponer los estados psicológicos, en formar una cadena o una línea, sin darse cuenta que hacen intervenir en esta operación la idea de espacio propiamente dicha, la idea de espacio en su totalidad, dado que el espacio es un medio de tres dimensiones. Pero ¿quién no ve que para percibir una línea en forma de línea hay que si-

tuarse fuera de ella, darse cuenta del vacío que la rodea y pensar, por tanto, en un espacio de tres dimensiones? Si nuestro punto consciente A no tiene todavía la idea de espacio –y es en esta hipótesis donde debemos situarnos–, la sucesión de estados por los que pasa no podrá adoptar para él la forma de una línea; pero sus sensaciones se añadirán dinámicamente unas a otras, y se organizarán entre sí como las notas sucesivas de una melodía por la que nos dejamos mecer. En resumen, la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura.⁴⁸

El vector aislado en el plano, incapaz de trascender su propia posición, es un puro devenir; “la heterogeneidad pura”, porque la conciencia que tiene de sí mismo es previa al concepto de unidad: no hay sobrecodificación del “punto consciente A” porque, de igual modo que no puede tener conciencia de la línea (dirección vectorial) que traza, no puede tener conciencia de sí mismo como mismidad, sino solo como la sucesión de cambios en la heterogeneidad que experimenta. Pero un sujeto que se define por estas características caerá en el solipsismo más opaco, pues no podrá hacer otra cosa que experimentar(se), y será ajeno a todo lo que no sea su propio devenir.

La tensión de las manifestaciones felisbertianas proviene del desencuentro entre esta tendencia solipsista y el intento del sujeto por comprenderse y hacerse comprender en el mundo. Según Lasarte

[l]a inclinación hacia el solipsismo se agudiza en los textos del período intermedio [*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo*

48 Henri BERGSON, *Memoria y vida*, Gilles DELEUZE (antólogo), Mauro Armiño (trad.), Madrid, Alianza, 1977, pág. 22. El fragmento procede de *id.*, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, PUF, 1889.

perdido y *Tierras de la memoria*], dado su propósito principal, que es la investigación del pasado y los mecanismos de la memoria. Como parte de esta empresa, el narrador enfoca sobre unos pocos incidentes del pasado y los descompone en tantos componentes como sea posible[...]

[...] Es una empresa inútil, de nunca acabar, ya que los detalles se multiplican y los dedos de la conciencia son incapaces de captarlo todo. Además, entrar en las más sutiles ramazones de una situación o momento implica enajenar al lector, perder de vista la función comunicativa de la escritura [...]⁴⁹

“Las dos historias” se publica por primera vez en 1943, es decir, el mismo año que *El caballo perdido*, un año después que *Por los tiempos de Clemente Colling* y un año antes del comienzo de la redacción inconclusa de *Tierras de la memoria*. Sin embargo, la selección de una forma textual más breve, la publicación en revista y, posteriormente, la inclusión en el volumen de *Nadie encendía las lámparas* hacen que “Las dos historias” apunten hacia una nueva manera de plantear la manifestación literaria.

Detengámonos brevemente sobre los problemas a los que el sujeto se enfrenta en la trilogía memorialista para, a continuación, observar las diferencias que se producen en “Las dos historias”.

El enfrentamiento del *yo* consigo mismo a través del desdoblamiento de su propio cuerpo y el de su escritura en la trilogía conformada por *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* desemboca en un bloqueo de la escritura que, ante la violenta exigencia de veracidad por parte del *yo* y la imposibilidad de ese *yo* para abrirse hacia sí mismo y hacia su propia escritura, devuelve una manifes-

49 Francisco LASARTE, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, ed. cit., págs. 39-41.

tación escindida, en la que escritura y cuerpo de la escritura son irreconciliables, desde el momento en que el *yo* que escribe sobre sí mismo exige a su escritura una garantía sobre la verdad del *sí mismo* que el *yo* no puede ofrecer. Dicho de otro modo, el *yo*, productor de la escritura, le solicita a esta que sea más verdadera que el *yo* respecto de sí mismo: el *yo* pretende trasladar una imposible refracción desde el *yo* hacia el *yo* mediante el desplazamiento metonímico hacia la escritura. La alienación del *yo* que se observa a sí mismo se desliza así hasta la escritura, pero el problema de la escisión persiste en la propia escritura, que queda desligada de su cuerpo e imposibilitada para garantizar su verdad y, mucho menos, la verdad sobre el *sí mismo* que el *yo* le exige. Resulta así comprensible que *El caballo perdido* solo pueda realizarse como manifestación de una duda y como aplazamiento insalvable de la escritura, y sea asimilado por el narrador por medio de su propia disociación. En este sentido, el desdoblamiento narrativo que introduce al “socio” promulga una reconciliación entre el *yo* y el *sí mismo* disociados que se desentiende de la calidad de la verdad del relato para centrarse en la mera posibilidad de su existencia:

[...] Habíamos [mi socio y yo] llevado pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos; en su lucha habían derribado y cambiado de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieran bajo los muebles. También debemos de haber perdido otros por el camino; porque cuando abríamos el saco del botín, todo se había cambiado por menos, quedaban unos poquitos huesos y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria.

Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita lo poco que habíamos juntado en la noche [...]

[...] Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no pue-

do encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él. (*El caballo perdido*, II, 48-49)

De la misma manera se explica que *Tierras de la memoria* sea un texto históricamente incompleto, que se extiende indefinidamente detrás de su verdad, sin llegar a alcanzarla nunca, y debe consolidarse como un cuerpo de escritura interrumpido arbitrariamente, aprovechando una ocasión anecdótica propicia: la constatación del *yo* narrado de las “inexplicables tonterías” narradas por un *yo* pretérito, y la aceptación irónica del sinsentido de una escritura que se refleja sobre sí misma, que halla su significación en la negación provocada por la alienación del querer escribirse a sí misma desde fuera de sí misma:

Decidí sumergirme en mis cuadernos; los revisaría con el escrúpulo con que un médico examinaría a un hombre que se va a casar. La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda mi historia escrita en un rincón de la valija.

Del viaje a Chile tenía dos cuadernos; uno era chico y contenía el relato escueto y en forma de diario –así lo había ordenado nuestro jefe–; después del viaje alguien, en nuestra institución, lo había encuadernado con tapas de “un color serio”, creo que sepia. El otro cuaderno era grande, íntimo, escrito en días salteados, y lleno de inexplicables tonterías. Tenía tapas de color tabaco muy grasientas. (*Tierras de la memoria*, III, 74)

Si *Por los tiempos de Clemente Colling* se realiza como una escritura más cercana a sí misma, ello es debido a que tanto la escisión del *yo* como la de su producción escritural no se llegan a dar por completo, en virtud de la introducción de un *otro*, Clemente Colling, que establece un diálogo refractario con el *yo* evitando que este tenga que desdoblarse sobre sí mismo: la verdad contenida en el misterio del *yo* pasa por la aceptación de la

verdad del misterio de Colling; el *yo* acepta su verdad por cuanto se le ofrece otra verdad idéntica pero distinta a través de cuyo reflejo puede realizar una escritura propia y externa, no enajenada, sino sintetizada a partir de la asimilación de lo ajeno. Podemos decir, en resumidas cuentas, que, mientras que *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* se cierran sobre la introspección del *yo*, alrededor de quien gravitan todas las alteridades,⁵⁰ *Por los tiempos de Clemente Colling*, por el contrario, consigue establecer un equilibrio momentáneo en la aceptación de la voz de Colling como alteridad lícita que no surge de un desdoblamiento del *yo* (y, de hecho, rechaza en muchas ocasiones la figura que el *yo* intenta imponerle, del mismo modo que el *yo* nunca acepta totalmente la de Colling) sino que adopta una posición arbitraria de diálogo: no es un opuesto ni un complementario; tan solo se sitúa en un punto de aprehensión de la realidad distinto del del *yo* y establece una línea de diálogo plausible y alternativa, en la que el *yo* no debe reconciliarse ni diferenciarse del otro, pues este no se sitúa como contrario (anti-*yo*) ni como doble (otro-*yo*) sino como otro-sujeto, manteniendo así una vinculación con el *yo* como sujeto, pero bloqueando cualquier proyección del *yo* sobre el exterior, cualquier usurpación de la voz genuina del otro por la del *yo*.

El punto de toque que ofrece entonces “Las dos historias” frente a estos tres relatos lo constituye el hecho de que ahora sí se libera por completo la voz del otro en el plano de la enunciación, hasta el punto de que el narrador marco (el *yo* genuino) propicia el desplazamiento de un personaje *distinto del yo* a la doble posición de *yo*-narrador y del *yo*-protagonista. Y, haciendo esto, genera un doble totalmente ajeno del *yo* original (no es

50 No solo los personajes más cercanos al plano anecdótico y marcadamente ajenos al *yo*, sino incluso aquellos que, como Celina en *El caballo perdido*, se presentan de modo bastante evidente como refracciones del *yo*.

su reflejo, su “socio”, el niño que el *yo* fue) y, precisamente por eso, perfectamente genuino.

La estrategia que permite al sujeto de la escritura realizar este desplazamiento metonímico es, como ya hemos dicho, la forma retórica de la narración enmarcada. Pero, como toda forma retórica, esta no es más que una coartada para hacer legible otra metonimia mucho más elemental, pero también más problemática: el paso de la tercera a la primera persona gramatical.

En efecto, la reestructuración de la manifestación se sostiene ante todo en una reconfiguración de los parámetros gramaticales, en la que el principio de oposición excluyente “yo-él” se transforma en un principio de convergencia no identitaria: “yo soy yo y él también es yo, pero cada uno es un *yo* diferente”. El fenómeno de inflación especular en “Las dos historias” conduce a una distorsión especulativa, en la que cada sujeto puede verificar su parte de la narración, pero no la del otro. Para el autor-lector, esta distorsión especulativa solo puede leerse a partir de un axioma de no pertinencia de la identidad: todos los *yoes* del cuento son variaciones rizomáticas de un relato común, pero cualquier intento por dilucidar alguna genealogía o jerarquía que organice de manera sistemática estas variaciones resulta inefectiva e impertinente.

Este hecho exagera la multiplicación de las refracciones y la reificación de los *yoes*, que comienzan a perder su cualidad de sujetos en la medida en que devienen reflejos. Esto es particularmente notorio en los fragmentos epigrafiados de la narración enmarcada, cuyos títulos anuncian ya una progresión simbólica de desasimiento del sujeto: “La visita”, como movimiento del otro hacia el *yo* (es el *yo* quien recibe la visita *en su casa*); “La calle”, como igualación de las posiciones del *yo* y del otro, am-

bos *fuera*; y “El sueño”, que supone la disociación del *yo* frente a sí mismo: el *yo* que sueña y el *yo* que es soñado.

Walter Mignolo resume así, en sus propios términos, esta distorsión especulativa del *yo* en “Las dos historias”:

[...] Todo ello hace que en el acto de escribir la historia de alguien que está escribiendo una historia, la relación entre sujeto de enunciado, sujeto de enunciación, tiempos verbales creen la espacialización del texto como sistema de diferencias, entorno a la función de la instancia *yo*. Además, este sistema de diferencias no está “al servicio” de alguien que detrás del texto intenta controlar un sentido, emitir un mensaje; más bien, el resultado de la dispersión es que el texto produce otro sujeto, un sujeto transpronominal que surge en las múltiples instancias de un *yo* exigido por la escritura, más que por la necesidad de expresión (expresión de un sentido). Escritura que, como en un juego de espejos, es exigida por la problematización del acto de escribir. El sistema de diferencias creado por la diseminación del *yo* problematiza el acto mismo de escribir en el espacio en el cual la cultura de occidente concibe aún la inocente correlación de un *yo* (autor) y de un producto expresivo (el texto). En “Las dos Historias” [*sic*] el *yo* transpronominal más que la garantía de un sentido pretexto es, como producto de la escritura, la “amenaza” del sujeto.⁵¹

Por “amenaza del sujeto”, Mignolo entiende un cambio de paradigma en la escritura de la modernidad, que desplazaría al *yo* (asociado al sujeto individual autor) de su posición de garante del sentido de la escritura, dejando en su lugar a la propia escritura como posibilidad o indeterminación de sentido. De acuerdo con Mignolo, el paradigma del *yo*-autor habría lle-

51 Walter MIGNOLO, “La instancia del *yo* en ‘Las dos historias’”, en Alain SICARD, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., pág. 177.

gado a su punto de mayor vigencia en el Romanticismo, y habría comenzado a disgregarse con la pérdida de vigencia de la visión romántica.⁵²

El caso es que esta multiplicidad del *yo*, o, mejor, este *yo* múltiple, no se limita a proliferar en la enunciación, sino que permea también el enunciado, de modo similar a como determinados elementos de cada plano se trasvasaban en “El corazón verde”. Así, en los fragmentos epigrafiados podemos asistir a una disgregación cada vez mayor del *yo*, basada siempre en un principio de refracción.

En “La visita”, el *yo* todavía juega con recursos similares a los de la trilogía memorialista: el socio o el niño:

[...] Solamente descansaba [de mis pensamientos] cuando alguien me interrumpía para preguntarme algo; pero si yo pretendía hacer algo para distraerme, yo mismo me obligaba a no hacerme trampa: estaba bien que los abandonara cuando espontáneamente ocurriera algo que me obligara a interrumpirme, pero yo no debía buscar la oportunidad; por el contrario, aunque la oportunidad se me presentara y yo me quedara contento porque descansaba, debía lamentar la interrupción. Me ocurría algo parecido cuando era niño y tenía que dar una lección que no sabía: si me venía tos me quedaba contento porque daba tregua a la tortura y porque a lo mejor, mientras tosía, podría ocurrir algo importante que me librara de la lección; pero si yo tosía a propósito, el maestro se daba cuenta. En aquel tiempo me hubiera parecido mentira que ahora, al ser grande, yo mismo me obligara a hacer una cosa como si tuviera al maestro dentro de mí. (“Las dos historias”, II, 164)

En este pasaje, la refracción del *yo* se ofrece todavía en los términos retóricos del “como si”, y no llega a generar un reflejo consistente. No obstante, el enfrentamiento de las instancias del *yo*, pese a darse de forma metafórica, introduce unos indicios importantes para interpretar algunos

52 Cfr. *ibíd.*, págs. 177-178.

caracteres de su persona. Principalmente, se trata de un *yo* atribulado por un sentimiento de culpa neurótico y especulativo: se debe a una actividad puramente reflexiva sobre la que establece una responsabilidad supersticiosa, o, incluso, sobre la que no establece ninguna responsabilidad (de ahí el sentimiento de culpa como reacción sucedánea). Sencillamente, delega la responsabilidad en los otros, en el accidente de que el mundo detenga su reflexión, para evitar las consecuencias de una resolución propia. Esta proyección de la responsabilidad sobre los otros a través de una culpabilidad neurótica es muy similar a la estrategia utilizada por el *yo*-personaje de “Mi primer concierto” que, como ya hemos visto, escapaba de su espiral solipsista gracias a la intervención lúdica del *yo*-narrador.⁵³

En “La calle”, la disociación del *yo* supera el plano de lo meramente retórico y adquiere un nivel de extrañamiento inquietante:

De pronto yo me detuve y me di vuelta para atrás porque en el fondo de la calle pasaba el ferrocarril. Ella dio unos pasos más antes de detenerse, y yo no sé qué pensaría. A mí me había interesado siempre el espectáculo del ferrocarril al pasar, y tal vez por eso me di vuelta y aproveché para verlo una vez más; pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer: parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero enseguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia delante. Si estos dos personajes no tenían sentido y quería huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido. Cuando me di cuenta de esto quise espantar los personajes, llegar a la realidad y hacer algo positivo: entonces

53 *Vid. supra* el epígrafe 5.2.

me miré las manos. En seguida se me ocurrió —como un nuevo medio de llegar a lo normal, a la superficie común— avanzar hasta ella, aprovechar que la calle era solitaria y besarla: entonces, después que besé su cara tan rara, me di cuenta que me había pasado lo mismo que con el ferrocarril, que no tenía ganas de besarla, que la había besado el personaje que miró para atrás. Y en seguida, cuando reaccioné y quise ser positivo de nuevo y la tomé a ella del brazo para seguir caminando, sentía que me volvía a tomar el personaje que huía hacia adelante. Después de caminar unos pasos, me paré a pensar en lo que me pasaba, saqué un cigarrillo, me lo puse en los labios, y como el esmerilado de la caja de fósforos estaba gastado y yo frotaba inútilmente, la dejé a ella en la mitad de la calle y me fui a frotar el fósforo contra el muro. (Ibíd., II, 165-166)

En este extenso párrafo podemos observar cómo se concentran varias de las claves que hemos ido analizando de manera separada en los capítulos precedentes. En primer lugar, la caracterización del *yo* como figura de un movimiento del deseo se patentiza de un modo evidente, con los reflejos del “personaje principal” en dos personajes alternativos y opuestos que tiran líneas de fuga en sentidos opuestos: uno hacia atrás y hacia la acción (el ferrocarril, el beso) y otro hacia delante y hacia la especulación (corrige al personaje de la acción y, en cierta medida, es un sujeto culposo: carga con la culpa de la acción del otro personaje). En este estado de cosas, que el narrador estime que el tercer personaje (“yo, mi personaje central”) tenga mayor preeminencia sobre lo real que los otros dos es puramente una cuestión de foco: el *yo*-narrador ha decidido situarse (reestratificar la historia) desde ese personaje, y es este punto de vista lo que le da una mayor calidad de realidad a un personaje respecto de los otros a ojos del autor-lector. Además, se comprimen en el pasaje reminiscencias a otros cuentos de la colección. Principalmente a “Nadie encendía las lám-

paras” y las fugas del *yo* fuera de su cuerpo (aquí, su “personaje central”). Por un lado, los personajes que el *yo* intenta “espantar” nos recuerdan a las palabras-palomas que volaban alrededor de la estatua en el otro cuento; por otro, el personaje ambiguo de la mujer, en una posición tensa entre coadyuvante y obstáculo, también puede remitir a la mujer de “Nadie encendía las lámparas”, si bien allí el personaje poseía una carga subjetiva de la que el personaje femenino de este relato carece por completo. En este sentido, el extrañamiento provocado por el beso (“besé su cara tan rara”), unido a la localización cerrada, solitaria y oscura de la calle, recuerdan los elementos esenciales del ritual del túnel en “Menos Julia”. Por último, la referencia a las manos y a todas las actividades minuciosas e insignificantes que se realizan con ellas (o que ellas realizan con cierta independencia respecto del *yo*), pese a ser uno de los motivos más recurrentes de la narrativa felisbertiana, presentan aquí especial similitud con pasajes de “Menos Julia” y de “El balcón”, en particular en su relación maniática con los objetos.⁵⁴

El párrafo que sigue al que acabamos de citar apoya nuestra aseveración según la cual la multiplicidad del *yo* se reestructura en torno a un personaje central solo en virtud de una focalización narrativa:

Cuando dejamos esa calle y yo seguía acordándome de lo que me pasó, pensé que la calle no había quedado como antes; que en uno de los muros había quedado la cicatriz de un fósforo, y que éste había permanecido sin apagarse en la vereda que nacía de ese muro. Más tarde pensé, como si despertara de un sueño y entendiera lo que en él pasó, que los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través

54 Y, a este último respecto, también deberíamos citar dos textos de la primera época: “Historia de un cigarrillo” (I, 36-39) y “La casa de Irene” (I, 39-44) que, además, presenta concomitancias con “Las dos historias” en lo que se refiere a la relación escritura-vida. Ambos forman parte de *Libro sin tapas*.

del aire y el silencio que alumbraban los focos de sombreritos ridículos. Sin embargo no puedo decir cómo eran el aire y el silencio en esa noche y en esa calle. A pesar de todo me parece que cada vez escribo mejor lo que me pasa: lástima que cada vez me vaya peor. (Ibíd., II, 166)

Si el *yo*-narrador le supone un estatuto de autenticidad más fuerte al “personaje central”, es porque es con él con quien sintoniza en la escritura, y esto se debe a un encadenamiento de reflejos bastante complejo, pero que es la base de la escritura felisbertiana, por cuanto reestratifica la experiencia de la multiplicidad en una cadena discreta de instancias subjetivas que la vuelve legible. Y en este cuento, esta cadena aparece con especial claridad: el *yo* en la posición de narrador (en este caso particular, el narrador enmarcado), que es coetáneo al autor-lector, y es quien reactiva la manifestación reificada en texto por la escritura fijada, detenta la función relatora, esto es, organiza la experiencia en escritura y la vuelve legible. Esta organización proviene de otra previa, que es una organización especulativa, una selección de recuerdos operada por el pensamiento, una fijación selectiva de puntos discretos en la trayectoria indivisible de la experiencia. El narrador no realiza esta selección previa a la escritura, porque el narrador *es una función de la escritura*. Existe, por lo tanto, otra instancia del *yo* que se sitúa en el intersticio entre la escritura y la experiencia y prepara el devenir de esta en aquella. Esta instancia ocupa exactamente el espacio de dislocación que Genette atribuye a la figura literaria, y es el canal que permite la permeabilidad entre los planos del enunciado y la enunciación.

A su vez, la instancia que podríamos denominar *figurativa* conecta con un punto de la multiplicidad del *yo* de la experiencia, es decir, del *yo-en-el-mundo*; del *yo*-personaje del enunciado. Conecta con un punto de

esta multiplicidad y lo privilegia sobre los otros: otorga un punto de vista *al sesgo* para el autor-lector, pero no borra el resto de la multiplicidad; sencillamente la enfoca de un modo determinado, ofreciendo una sensación de relieve a un fenómeno que, como ya hemos visto, es superficial.

En el caso del pasaje de “La calle”, se trata de este “personaje central”, que adquiere más relieve frente a los otros “personajes” del *yo*, básicamente *porque es el que prevalece en la memoria*: “[c]uando dejamos esa calle y yo *seguía acordándome de lo que pasó*” (cursiva nuestra). Pero la posición que le otorga la memoria, y que le permite pensarse en términos más fiables que a los otros *yoes*, que se han quedado en la calle, es decir, que han devenido otra cosa, que no han podido ser reestratificados con tanta facilidad como el “personaje principal”, es solo eso, una posición privilegiada en el orden narrativo de la manifestación. En su superficie, todas las multiplicidades se mantienen distintas e indiferenciables. Es mediante la toma de perspectiva del *yo* en su operación de subida hacia la función narrador como se puede descubrir una línea o cadena narrativa. Desde su posición como experimentante, sin perspectiva, el *yo* es como el punto consciente de Bergson: “una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre”⁵⁵

Lo que facilita la percepción de esta cadena de formación de la manifestación a partir de la experiencia en “Las dos historias” es, precisamente, la impostura del narrador marco, que duplica innecesariamente (sobre-codifica) la posición terminal del narrador. Es mucho más fácil identificar al narrador enmarcado porque el narrador marco lo enajena de su posición

55 Vid. *supra* la cita en un contexto más amplio (págs. 434-435).

de *yo*-enunciador a otra de él-enunciado. A su vez, esta estrategia sobrecondicionadora se pone en abismo en los pasajes atribuidos al narrador enmarcado, y alcanza su mayor explicitud en “El sueño”, en donde, por medio de un enrarecimiento onírico que desterritorializa el orden de la cadena narrativa, todas las instancias del *yo* se vuelven a aplanar, indiferenciándose y deviniendo unas en otras:

Tan pronto me encontraba en la silla y muy arrimado a la cama, como me encontraba a una distancia imprecisa de la cama y me veía a mí mismo sentado en la silla y con un traje claro. Cuando yo estaba en la silla y ella se hallaba cerca de mí, yo sentía la realidad de las cosas sin darme cuenta que la sentía, y además tenía el espíritu angustiado. Tan pronto me sentía contemplándola a ella, como sentía que hacía cosas que no eran las que yo quería hacer. Otras veces ella jugaba muy lejos de mí, en todos sus movimientos no había el más leve ruido, y esos movimientos se parecían a los de las películas pasadas sin música. Pero entonces tenía conciencia de ese silencio y de mi mutismo –yo no debía de hablar nada–, porque en vez de estar yo junto a la cama de ella, debía de estar otro que era el novio que los padres conocían y con quien le permitían hablar. (“Las dos historias”, II, 168)

Asimismo, la resolución del relato se vuelve mucho más airosa para el narrador marco, precisamente por la sobrecondición que ha impuesto sobre la narración enmarcada. Frente al truncamiento de la manifestación en *El caballo perdido* o en *Tierras de la memoria*, el narrador marco crea una sobre-anécdota que le permite cerrar el relato desentendiéndose de la veracidad de la narración enmarcada: la narración marco, como narración del proceso de escritura de otro, ha cumplido su cometido y, al prevalecer sobre la narración enmarcada, las exime a ambas de un final insatisfactorio:

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy: he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (Ibíd., II, 171)

“Las dos historias” concluye *Nadie encendía las lámparas* y concluye también nuestro análisis de las estrategias narrativas mediante las que Felisberto Hernández intenta una conciliación entre la indeterminación fundamental que siente como garantía de la veracidad de su manifestación artística y las formas de selección y fijación que se le imponen como necesarias para hacer legible esta manifestación. Como adelantábamos al principio de este trabajo, lo problemático del análisis de la obra de Felisberto es la materia propia de ese análisis. Una escritura incierta, insegura de la forma valorativa a la que debe recurrir para expresar la verdad de su experiencia, pero consciente al mismo tiempo de que, sea cual sea la selección valorativa que escoja para darse forma, para realizarse, no ha de fijar más que lo imprescindible, dejando un amplio espacio de indeterminación que perpetúe el movimiento de la idea, el deseo haciendo rizoma consigo mismo, con el sujeto y con el mundo, en pocas palabras, generando un espectáculo en el que la escritura pueda observarse en la plena inventiva de sus multiplicidades.

8. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

8.1. Recapitulación

A lo largo de este trabajo hemos desarrollado un análisis de la integridad de los relatos contenidos en el volumen *Nadie encendía las lámparas*, al que se han añadido análisis más someros de algunos otros relatos del *corpus* felisbertiano o de partes de ellos, en el caso de los relatos largos de la etapa memorialista.

Nuestra hipótesis principal partía del supuesto de una inseguridad narrativa consustancial al quehacer artístico del montevideano, que se mostraría como una constante en toda su obra y que permitiría una interpretación congruente y trabada de sus manifestaciones literarias, desde el momento en que, además de mostrarse como una constante legible, incidía directamente en la problemática de la escritura de Felisberto. Consideramos que esta hipótesis se ha corroborado en las páginas precedentes, y formularemos una serie de conclusiones orientadas a organizar nuestro análisis del modo más sincrético que nos sea posible en el siguiente apartado de este capítulo.

Para ello, sentimos ahora que es necesaria una breve recapitulación de lo que hemos expuesto hasta el momento, de manera que podamos or-

ganizar las reflexiones más capitales de los seis capítulos que conforman la aportación de nuestra investigación. El primer capítulo, que posee un carácter introductorio, ha sido planteado ya de una forma más esquemática, y por ello no creemos oportuno volver a referirnos a él en este momento. Por el contrario, los capítulos del 2 al 7 desarrollan una serie de análisis más complejos, se apoyan en marcos teóricos de distinta índole y, en ocasiones, reformulan parcialmente algunos de los presupuestos iniciales del estudio.

Principalmente, conviene distinguir dos discursos que ha sido necesario imbricar durante el trabajo de análisis, pero que responden a dos tipologías diferenciadas: el discurso teórico, por una parte, y el discurso propiamente analítico, por otra. En lo que se refiere al primero, nuestra labor ha sido, sobre todo, la de una selección de discursos teóricos previos que nos han servido como marco de referencia para encuadrar el análisis de las manifestaciones concretas en unas coordenadas abstractas e ideológicas determinadas. Se trata, por lo tanto, de una selección valorativa y, consecuentemente, de una toma de posición crítica.

El primer discurso teórico del que hacemos un uso intensivo y que, en cierto modo, nos sirve como cimentación para construir el resto del aparato teórico (ya sea reforzándolo con otras teorías, ya sea criticándolo o modificándolo) es la teoría de la *forma* del objeto estético según Bajtin. Desarrollamos los elementos de la teoría bajtiniana que nos interesan y nos parecen productivos en el capítulo tercero. Allí observamos cómo la distinción que Bajtin realiza en varios niveles entre una manera de considerar la obra artística desde un punto de vista abstracto (lo que él denomina “formas arquitectónicas”) y otro concreto (“formas técnicas”) nos es útil para establecer bajo qué coordenadas la instancia autor-lector participa en

la manifestación literaria, a través de la bisagra entre mundo y ficción que le proporciona la función narrador. En particular, la idea de Bajtin según la cual la forma no debe entenderse en relación de complementariedad con un contenido, sino como incardinación valorativa del sujeto en un material (el lingüístico, en el caso de la manifestación literaria), nos permitía establecer una diferencia pertinente entre las instancias de enunciado y enunciación: una diferencia de grado cualitativa, según la cual el sujeto valoriza la manifestación como voz enunciativa. El plano del enunciado queda entonces más distanciado de las operaciones del sujeto autor-lector, que solo puede acceder a él a través de la voz mediata del narrador. Este interregno de la función narrador, a caballo entre una voz de la ficción del enunciado (un personaje) y otra del sujeto enunciador (un trasunto del autor-lector) nos indica un punto de partida para el análisis: la función narrador propicia un umbral entre la enunciación y el enunciado, por una parte, y entre la subjetividad del autor-lector y la objetividad del texto, por otra.

Sin embargo, el aparato teórico propiciado por Bajtin no alcanza a proponer una solución clara para su puesta en práctica. Por ello, revisamos el concepto de *figura* tal y como lo entiende Genette, para definir un espacio más determinado en el que el narrador ejecuta sus operaciones. Genette llama *figura* al espacio de interpretación que se abre entre las dos caras del signo saussureano cuando ocurre en una manifestación literaria y que solicita la participación del autor-lector para restablecer una conexión posible entre significante y significado.

Trasladado al nivel de enunciación/enunciado, el concepto de figura nos sirve para marcar un espacio topológico acotado en el que, como críticos, podemos observar la incardinación del sujeto en el material a través

de la forma valorativa. Este espacio se define como el espacio de una indeterminación, es decir, como el *momentum* de una manifestación literaria en el que sus distintas instancias y niveles tienden a perder su especificidad. En este lugar de la manifestación, sus distintos elementos pueden cambiar de posición y función con mayor facilidad y, sobre todo, pueden simultanear distintas posiciones y funciones.

Esta labilidad que encontramos en el espacio intersticial de la figura nos lleva a introducir el concepto de *imbricación*, entendido como el solapamiento de distintas instancias de una misma manifestación que, en un determinado momento, comparten ciertos elementos. La imbricación supone que estos elementos comunes no son legibles en sí mismos, pero puede atestiguar su existencia porque un cambio parcial en una de las instancias provoca cambios no calculados en las otras.

La amalgama de estos tres conceptos fundamentales (la *forma* según Bajtin, la *figura* según Genette y el concepto de *imbricación* desarrollado por nosotros mismos) asienta una base teórica general sobre la cual se desarrollan aspectos teóricos más concretos que atañen de manera especial a la poética y a la praxis felisbertiana.

Así, partiendo de una de las aproximaciones recurrentes en parte del *corpus* crítico, la del estudio de la obra de Felisberto desde los parámetros de la literatura fantástica (o, en una modalidad más genérica, de “lo fantástico”), frecuentemente combinada con enfoques psicoanalíticos, dedicamos parte del capítulo quinto al análisis de las contradicciones que observamos en la teoría general de lo fantástico, así como en las aplicaciones que en esta dirección se han intentado para el corpus felisbertiano, y que parten en una medida importante de los estudios de Todorov. Llegamos entonces a la formulación del concepto de *ficción crítica* que, a gran-

des rasgos, recoge los elementos funcionales que observa la categoría de lo fantástico, pero rehúsa la mistificación de elementos temáticos o argumentales provenientes de subgéneros temáticos como el relato gótico o el cuento maravilloso, por cuanto supone el principal problema a la hora de hacer operativa tal categoría para el análisis crítico.

Son precisamente las últimas reflexiones de Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* acerca del cambio de paradigma que se produce en la literatura de Kafka las que nos orientan hacia otra fuente teórico-crítica cuya aplicación resultará muy productiva en los capítulos sexto y séptimo: la teoría del *rizoma* de Deleuze y Guattari y su aplicación crítica a la obra del autor checo en *Kafka, pour une littérature mineure*. El método rizomático nos sirve como contraste y actualización de las teorías estructural-funcionales de Bajtin y Genette, por cuanto entiende las manifestaciones humanas en términos de deseo (y no de voluntad, como lo hacía Bajtin) y propone un modelo ajerárquico y asignificante basado en un plan de consistencia que se amplía mediante la ruptura de sus estructuras por líneas de fuga del deseo (desterritorialización) y la fosilización de estas líneas en nuevas estructuras (reterritorialización), permitiendo así la reconfiguración permanente de la manifestación, que se revela como la extensión superficial de una intensidad deseadora.

Para ampliar el marco teórico del método rizomático, realizamos incursiones puntuales en las reflexiones de Bergson sobre los conceptos de duración e intensidad. Esto resulta especialmente interesante por cuanto tanto Deleuze como Felisberto conocían la filosofía bergsoniana (aunque no es seguro si Felisberto accedió a ella directamente o por mediación del magisterio de Vaz Ferreira).

Por último, a lo largo de todo el estudio, hemos tenido siempre presentes dos elementos teóricos fundamentales y que, en cierta medida, presentan una relación entre ellos. Se trata, por una parte, de la observación de André Breton en *Los vasos comunicantes* según la cual el deseo “hace imagen” con cualquier elemento a su alcance –lo que supone que no existe una limitación *a priori* para el proceso tropológico, y que la formación de sistemas de tropos obedece a una selección retórica *posterior* a la producción del deseo en movimiento– y, por otra, las tesis más elementales de *La société du spectacle* de Guy Debord, en particular en lo que respecta a la operación de reificación del sujeto a través de la imagen espectacular y a las subsiguientes posibilidades de re-subjetivación.

Ambas teorías inciden en la relación conflictiva entre mundo e imagen del mundo, así como en las posibilidades de acción del sujeto en el contexto de un mundo degradado en imagen (esta última aseveración es literalmente válida en lo que se refiere al pensamiento de Debord; Breton no formula esta degradación en sentido estricto, pero su obra es una respuesta indirecta al problema). Por ello, a lo largo de todo nuestro trabajo, hacemos uso del motivo retórico del *imago mundi*, recreándolo bajo las premisas de la modernidad espectacular y del sistema especulativo de la mercancía.

Ninguna de estas dos últimas obras ha sido citada ni explicada en profusión, porque nos ha parecido que su pertinencia en la concepción actual del mundo (es decir, la pertinencia y la permanencia del pensamiento surrealista y situacionista en nuestros días) trasciende la expresión literal de sus precursores y halla resonancias más profundas en el imaginario colectivo de nuestras sociedades. Dicho esto, consideramos oportuno realizar una última revisión de algunos de los aspectos de *La société du spectacle*

y reservamos para ello unos párrafos del apartado siguiente, dedicado a sintetizar las conclusiones de este estudio.

En lo que respecta al discurso analítico, hemos optado por enfocar nuestra investigación sobre una parte del *corpus* bien acotada, tanto desde el punto de vista de la reproducción material de los textos como desde el de la división cronológica de la obra felisbertiana en tres etapas que la crítica suele aceptar, al menos como una taxonomía instrumental cómoda para manejar las distintas manifestaciones en grupos abarcables. Por ello, hemos centrado el análisis en los relatos que conforman el volumen *Nadie encendía las lámparas*, que constituye, por una parte, una colección orgánica y homogénea de textos breves y, por otra, un muestrario de textos escritos (y, en ocasiones, publicados) de manera exenta durante un periodo de unos cuatro años. La constatación del hecho de que Felisberto haya podido elaborar una recopilación de relatos muy similares en sus principales rasgos pero significativamente distintos en algunos aspectos clave, nos ha permitido corroborar la tesis, sostenida por autores como Díaz, Lasarte o Xaubet, entre otros, según la cual la motivación de la escritura de Felisberto es esencialmente la misma durante toda su trayectoria artística, mientras que las modulaciones que se observan en determinados momentos, y que permiten dividir su obra en tres etapas suficientemente diferenciadas, atienden sobre todo a cambios estratégicos operados en puntos críticos, en los que el autor siente que una línea de desarrollo de su escritura se ha agotado.

No obstante, hemos considerado oportuno sostener y enriquecer el análisis intensivo de todos los relatos de *Nadie encendía las lámparas* con análisis más parciales de otras manifestaciones del uruguayo, de modo

que las observaciones que hacemos sobre *Nadie encendía las lámparas* se vean constatadas también en otras partes de la obra. Esto nos permite, por un lado, justificar la generalización de las principales aportaciones de este trabajo a la totalidad de la obra de Felisberto y, por otro, reforzar la hipótesis de una invariante valorativa a lo largo de toda su carrera, sobre la que afloran variaciones estratégicas: en otras palabras, podemos así postular un *imago mundi* genuinamente felisbertiano y distintos *espectáculos* bajo los que modula su manera de presentarse a lo largo de la carrera del autor.

Hemos definido los puntos y modos de entrada (*input*) del análisis *ad hoc*, es decir, comenzando por un relato de manera arbitraria y aplicando y desarrollando el aparato teórico que acabamos de resumir en la medida en la que nos era *útil y necesario*, es decir que hemos seleccionado la aproximación teórica que nuestra hipótesis y el *corpus* estudiado solicitaban, en lugar de seleccionar un aparato teórico *a priori* y observar el resultado saliente (*output*) al aplicarlo al *corpus*. Una justificación más detallada de esta manera de actuar, apoyada en determinadas observaciones de Barthes, se ha expuesto ya en el primer capítulo de este trabajo, en el apartado dedicado a las cuestiones metodológicas.

En el capítulo segundo introducimos la hipótesis de la inseguridad narrativa como una interpretación posible para la problemática que desarrolla la obra de Felisberto, en lo que se refiere particularmente a la generación de motores y estrategias narrativas, esto es, a la manera en la que las manifestaciones felisbertianas *se mueven* en su calidad de discursos de ficción.

Asimismo, como los capítulos siguientes están dedicados sobre todo a los relatos de *Nadie encendía las lámparas*, introducimos una serie de ob-

servaciones sobre la producción de la primera época y sobre los relatos memorialistas. Respecto a los primeros libros de Felisberto, señalamos el papel eminentemente restrictivo del narrador que, por una parte, se acerca tanto a la voz autoral que resulta difícil practicar una división entre ambos, con los obstáculos que esto supone para el análisis de la voz narrativa, y, por otra, apenas abre un espacio de participación para el lector, ejerciendo un control autoritario sobre su historia. Esto, sumado al recurso a líneas anecdóticas muy limitadas, que se introducen normalmente con el solo propósito de enmarcar un discurso ideológico, provoca una imposición de la manifestación sobre el lector, cuyas únicas opciones se reducen a aceptar la manifestación o rechazarla.

Paulatinamente, esta estrategia se va abandonando para fomentar un mayor grado de participación de la instancia autor-lector en la manifestación, de manera que el estatuto de verdad pueda ser corroborado más allá del punto de enunciación y, en concreto, pueda sentirse como un consenso entre las dos entidades terminales del autor y el lector.

En la trilogía memorialista, la introducción de material anecdótico se realiza por medio de un desplazamiento del *yo* hasta la función narrador, de modo que el sujeto se desdobra en protagonista en el plano del enunciado y narrador en el plano de la enunciación. Normalmente, para evitar que la manifestación se pierda en una espiral egocéntrica provocada por la infinita refracción entre el *yo* del enunciado y el *yo* de la enunciación, se sitúa a un personaje-otro en el plano anecdótico, que tiende a absorber la atención del narrador y que limita la extensión del *yo*-protagonista en el enunciado: Clemente Colling, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, es el caso más notable. Celina, en *El caballo perdido*, acaba desplazada por el *yo* del enunciado (el niño) y en el inacabado *Tierras de la memoria*,

ningún personaje-otro consigue penetrar la espiral refractaria producida por el *yo* que narra, el *yo* que rememora y el *yo* rememorado. En términos generales, se puede afirmar que el estatuto de verdad de estos tres relatos, aun cuando permite un mayor movimiento de la idea bajo las distintas posiciones del *yo*, acaba por cerrarse en un ejercicio solipsista que devuelve una narración cada vez más ilegible para cualquier instancia distinta del *yo*, e incluso para el *yo* en su posición de narrador (es el caso crítico de la suspensión de la narración en *El caballo perdido*).

La apertura del solipsismo hacia una forma de la manifestación plenamente dialógica, que propicia la entrada de la instancia lectora en términos de igualdad con el *yo* y posibilita una negociación genuina entre el *yo* y el otro para establecer un estatuto de verdad consensuado, se produce en los relatos de la tercera época, cuyo muestrario más notable es la colección *Nadie encendía las lámparas*. A partir del capítulo tercero, por lo tanto, dedicamos nuestro estudio al análisis de los relatos que componen este volumen.

El capítulo tercero se dedica casi por completo al análisis de los relatos “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”. Comenzamos por explicar en qué modo el *yo* acepta ahora la pluralidad inmanente a la realidad que habita, no solo en términos de percepción, sino también en términos ontológicos. Se comienza así a atisbar una práctica de la indeterminación narrativa como estrategia garante de un estatuto de verdad consensual. Esta nueva praxis, que recoge y reformula elementos ya presentes en las etapas anteriores y desarrolla algunos que se habían presentado hasta entonces solo en estado germinal, observa varias técnicas recurrentes que tienen un objetivo en común: descentrar al *yo* de su posición autárquica sin tener que sacrificar su alternancia narrador/personaje.

De entre estas técnicas, nos detenemos particularmente en dos: por una parte, el juego de movimientos del *yo* a través de distintas posiciones en la anécdota del relato y en el relato mismo; por otra, el ejercicio interpretativo del *yo*, sus distintas perspectivas de éxito y las soluciones a los eventuales fracasos de exégesis de su mundo. La primera parte del conflicto del *yo* con su cuerpo y establece una serie de trayectorias de búsqueda de cuerpos-otros; cuerpos que puedan ser ocupados por el *yo* ya sea porque ocupan posiciones vacías, ya sea porque permiten una identificación empática. En el primer caso, la excentración del *yo* es más radical por cuanto supone una reificación (el *yo* deseador se sitúa en el cuerpo vacío de un objeto) pero le supone una mayor dificultad para establecer una lectura satisfactoria del mundo del relato. En el segundo caso, la excentración tiene que ver sobre todo con la capacidad de introducir discursos alternos emitidos por personajes-otros que promueven una complicidad irónica y una exégesis satisfactoria por medio de la negociación entre distintos estatutos de verdad. La segunda técnica, que comunica con la primera, es la que provee al *yo* de una serie de recursos para legitimar su interpretación en algún punto de la manifestación, aun cuando la exégesis inicial haya sido fallida. Además del apoyo de personajes-otros, adquiere aquí gran importancia la alternancia entre las posiciones de protagonista y narrador y el diferencial temporal que las separa: el *yo*-narrador, desde el presente de la enunciación, es capaz de reestructurar el *imago mundi* del *yo*-protagonista, cuando éste se ve imposibilitado para dotar de un sentido legítimo a la manifestación desde su posición pretérita de enunciado.

El análisis de estas técnicas nos abre el paso a la consideración de las formas bajo las que la escritura se infiltra en la manifestación, se independiza de ella y comienza a trabajar por su cuenta, amplificando los sentidos

previstos en el texto por la intencionalidad autora-lectora. Especialmente, nos detenemos en determinados síntomas recurrentes que simbolizan algunos de estos conflictos entre el *yo* y su discurso y que se extienden a lo largo del *corpus*. Denominamos a estos síntomas simbólicos *archi-isotopías*, por cuanto responden a formas genéricas de motivos recurrentes más concretos que se organizan como isotopías en la obra felisbertiana. De entre estas archi-isotopías, analizamos por extenso aquella que se forma por indeterminación semántica del hiperónimo “carne”.

Tras cerrar el capítulo tercero con unas conclusiones parciales que revisan en paralelo los análisis de “Nadie encendía las lámparas” y “El comedor oscuro”, dedicamos el capítulo cuarto a un análisis de las archi-isotopías detectadas en estos relatos, poniéndolas en relación con otras ocurrencias en “El balcón” y “La mujer parecida a mí”. La hipótesis que seguimos supone que la proliferación de estos síntomas introduce un sentido *per se*, más allá del que consolidan las líneas isotópicas que trazan en el *corpus*. Indagamos en particular las variaciones que se producen en el tratamiento de las figuras animales, y encontramos un espacio de significación que dilucida el funcionamiento de determinadas isotopías (la araña, el caballo, la planta) como símbolos sustitutivos del cuerpo del *yo* o del de su escritura, a través de un procedimiento complejo de *mise en abîme* de las propias técnicas de interpretación del mundo por parte del sujeto.

Estas constataciones sobre la formulación imaginística de la escritura en la obra de Felisberto nos dirigen hacia el estudio de la escritura felisbertiana en clave espectacular. A ello dedicamos el capítulo quinto, en el que reflexionamos sobre las calidades especular y especulativa del espectáculo y los modos en los que Felisberto las utiliza para invertir o amplifi-

car (provocando “inflaciones” de sentido) el movimiento deseador del *yo* en su mundo. Prestamos especial atención a aquellos relatos en los que el espectáculo se ofrece tematizado en el plano del enunciado: “Mi primer concierto” y “El acomodador”.

Para introducir el análisis de “El acomodador”, realizamos un digresión bastante extensa sobre el concepto de “literatura fantástica” y, en términos más generales, sobre “lo fantástico” como una forma de interpretación de las manifestaciones literarias, y tratamos de establecer hasta qué punto es posible una lectura “fantástica” de este y otros relatos del montevidiano. Para ello, revisamos dos aportaciones críticas que nos parecen relevantes al respecto, rechazamos algunas de sus conclusiones y reorientamos los hallazgos de sus análisis en unas nuevas coordenadas a partir del concepto de “ficción crítica”.

El análisis de “El acomodador” nos sirve para intuir la generación de una cartografía del deseo en la obra de Felisberto. Dedicamos, pues, el capítulo sexto al desarrollo y la aplicación de esta intuición, en relación con la práctica del espectáculo descrita en el capítulo anterior. La conjunción de los temas del espectáculo y el mapa como estructuraciones del deseo del *yo* nos conducen a un análisis más detallado del deseo en cuanto movimiento o fluctuación. Para ello hacemos uso de la engañosamente meta-literaria “Explicación falsa de mis cuentos” y de la teoría de la duración de Bergson, e introducimos un primer análisis “rizomático” de un relato felisbertiano: interpretamos “Menos Julia” en términos de movimiento y deseo, valiéndonos de la diferencia que Deleuze y Guattari establecen entre el mapa y el calco.

Por último, el capítulo séptimo cierra el análisis de los relatos de *Nadie encendía las lámparas* retomando elementos de los capítulos anterior-

res y añadiendo otros nuevos para engranar una teoría del deseo como movimiento entre el sujeto y el objeto, como conflicto entre dos entidades deseadoras y como refracción y distorsión del mundo del *yo* en el espectáculo de su imagen. Con todas estas herramientas analíticas, establecemos un parámetro esencial para comprender la manera en que las manifestaciones felisbertianas buscan su estatuto de verdad: la superficialidad. Por superficialidad entendemos un “aplanamiento” de la narración que, en determinados puntos clave, invalida la separación entre los momentos del enunciado y de la enunciación, asimilándolos a un solo plano.

A partir de este concepto de superficialidad, proponemos una serie de interpretaciones para los relatos menos asimilables al conjunto: “El corazón verde”, “Muebles ‘El Canario’” y “Las dos historias”. Asimismo, estas interpretaciones nos sirven para poner en conexión la estética de la tercera etapa de la producción felisbertiana con las estéticas que la preceden y de las que se nutre. En particular, algunos fragmentos de *El caballo perdido* evidencian cómo la triada deseo-movimiento-espectáculo constituye la invariable sobre la que se asientan los distintos reflejos del *imago mundi* felisbertiano.

Tras la recapitulación de los resultados obtenidos durante el proceso de análisis desarrollado en este trabajo, es necesario ahora que formulemos una serie de conclusiones de manera que las aportaciones logradas puedan proyectarse hacia un horizonte descriptivo e interpretativo extrapolable a otras manifestaciones que no han sido estudiadas aquí, para justificar así la pertinencia de nuestro estudio más allá de la mera observación e interpretación de fenómenos aislados en una selección apriorística y limitada de muestras.

8.2. Conclusiones

En los capítulos precedentes hemos realizado diversos análisis sobre una parte importante de la obra de Felisberto. Aplicando un aparato teórico coherente pero heterogéneo, hemos reflexionado sobre una serie de elementos diferenciales en la narrativa del montevideano, que contribuyen a hacer de su escritura una “voz” particular, articulada en inflexiones originales y reconocibles. En pocas palabras, hemos estudiado algunas de las peculiaridades que confieren al *corpus* felisbertiano la calidad de una *obra*.

Todo este trabajo ha tenido por fin último confrontar la hipótesis que presentábamos al principio de nuestro estudio: la escritura de Felisberto Hernández surge de un *momentum* de inseguridad del sujeto respecto de su relato, y se consolida como el intento de “asegurarse” a través del despliegue de su propia problemática y de la experimentación sobre sí misma. Las indagaciones que hemos llevado a cabo en este sentido nos han proporcionado diversos resultados de interés. Algunos de ellos han surgido de manera “colateral” al estudio principal y responden, en parte, a otras cuestiones de la casuística felisbertiana; pero, en general, todos contenían en alguna medida una parte de la respuesta a nuestra cuestión primera.

Llega ahora el momento de sintetizar esta respuesta y valorar en qué modo y hasta qué punto corrobora la hipótesis inicial. Examinados con atención los resultados, creemos que la cuestión de la inseguridad narrativa responde a ciertos de los problemas que en un principio intuíamos, pero no tanto a otros que han ido apareciendo a medida que nos internábamos en la obra. El principal problema que, a nuestro juicio, impide corroborar al ciento por ciento la hipótesis de la inseguridad narrativa es la

connotación negativa que le habíamos otorgado *a priori*. En principio, observábamos los síntomas de lo que llamábamos inseguridad como un problema epistemológico del sujeto sobre su relato, sobre la imagen de un mundo que habitaba pero no era capaz de comprender. Esperábamos, por lo tanto, que el sujeto elaboraría algún tipo de estrategia para solventar este problema y que la tensión provocada por el problema persistente de la inseguridad epistemológica en constante fricción con los mecanismos desarrollados por el *yo* para vencerla explicaría de manera satisfactoria la intensidad y duración contenida en las manifestaciones. Partíamos, entonces, de una concepción *deficitaria* de la obra felisbertiana: la fuerza de su escritura provendría de la lucha del *yo* contra sus limitaciones.

Hemos podido constatar esta *condición defectiva* en algunos de los relatos analizados; especialmente en aquellos en los que el *yo*-personaje en el enunciado se situaba como observador de un personaje-otro, y no como observador de sí mismo. En estos casos, el problema surge efectivamente como una falla epistemológica del *yo*-personaje respecto del mundo que lo rodea y, en particular, respecto del personaje-otro y de su *imago mundi*. Se trata de un conflicto de subjetividades alternas que intentan objetivarse (reificarse) la una a la otra. En estos casos, la subida del *yo* a la posición de narrador en el momento posterior de la enunciación garantiza, en unas ocasiones, una prevalencia de su *imago mundi* sobre el del otro o, en otras, una revisión de todo el enunciado desde el exterior, desde el plano de la enunciación, que permiten al *yo* revisar la anécdota como una secuencia de hechos y, advirtiendo sus concatenaciones, otorgar un sentido *a posteriori* a aquello que le resultaba imposible comprender en el momento del enunciado.

Estos procedimientos se muestran de manera clara en relatos como “El comedor oscuro”, “El balcón” o “Menos Julia”, por ejemplo. En ellos, la posición del *yo*-personaje es claramente la del observador, y el problema de la narración se deriva hacia el “misterio” (la rareza, la anécdota, en última instancia) de un personaje-otro y los esfuerzos del sujeto de la escritura por comprenderlo e incorporarlo a su relato. En una buena medida, por tanto, estos relatos se mueven gracias a la tensión provocada por una inseguridad del relator sobre su historia, ya sea en el plano del enunciado, como testigo, ya en el de la enunciación, en la posición de la función narrador.

No obstante, si comprendemos la indeterminación del *imago mundi* felisbertiano en estos términos deficitarios, constatamos que no podemos ofrecer una interpretación satisfactoria para *todas* las manifestaciones. Volviendo a las reflexiones de Oliver Sacks sobre las diferentes maneras en las que se manifiestan “los trastornos neurológicos que afectan al yo”, recordaremos que el neuropsicólogo advierte claramente que estos “no sólo pueden deberse a menoscabos de la función sino también a excesos”.¹ Si entendemos el proceso de escritura como un trastorno en su sentido más elemental, es decir, como un cambio en el estatuto de un sujeto, podemos extrapolar la observación al campo de la literatura y del arte en general, particularmente en el caso de Felisberto, en el que el “trastorno” de la escritura es frecuentemente puesto en abismo por medio de la metáfora de la locura, la neurosis o la manía. Debemos observar entonces aquellas formas de la escritura que se manifiestan *por exceso*. Es más, debemos examinar de nuevo lo que considerábamos un mecanismo para su-

1 Oliver SACKS, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, José Manuel Álvarez Flórez (trad.) y F. Sabanés Magriñá (revisión técnica), Barcelona, Anagrama, 2003 (3ª ed.), pág. 24. *Vid. supra* la cita en un contexto más amplio (pág. 332).

plir un defecto y observar cómo funciona si lo interpretamos como un exceso.

Pero para que la extrapolación del concepto psicológico de “trastorno” al ámbito del arte sea lícita, no basta con señalar que en ambos campos indica un cambio cualitativo del sujeto (un *devenir otra cosa*). Hay que hacer notar, también, que la connotación negativa del trastorno psiquiátrico o psicológico, que enajena al paciente, no es transferible al proceso de escritura, en el que el sujeto se enajena voluntariamente y de manera temporal. La escritura es el gesto de una enajenación. Es un fingimiento o una teatralización de esa enajenación y, efectivamente, produce un sujeto reificado, pero bajo la forma exenta y diferenciada de un texto. Finalizado el proceso de escritura, el fingimiento se suspende y el autor y el texto conviven en el mundo como seres independientes. El fingimiento de enajenación se reactiva con la lectura del texto, y es en este momento donde verdaderamente se establece un conflicto *inter-subjetivo* (entre el autor y el lector, o lo que en ocasiones denominamos instancia autor-lector), a diferencia de lo que ocurre con el trastorno psiquiátrico o psicológico, que promueve un conflicto *intra-subjetivo* (una disociación *dentro* del mismo sujeto).

Aclarados los términos de esta extrapolación, podemos observar como *todos* los relatos de Felisberto se entienden mejor desde la óptica del exceso. Incluso aquellos que aceptan una interpretación deficitaria, responden de manera más completa si se los interroga bajo el prisma del exceso.

A lo largo de este estudio, hemos localizado una recurrencia evidente del exceso de presencia del *yo*. Un narcisismo solipsista y caníbal que encerraba al *yo* en la observación del *sí mismo* y terminaba en un colapso de la manifestación (*El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*) o en una li-

beración del solipsismo a través de la excentricidad *in extremis*: desterritorialización y reterritorialización del *yo* en los otros (“Mi primer concierto”, “El acomodador”).

El *quid* de la cuestión está entonces en el modo en el que Felisberto utiliza mecanismos de *mise en abîme* de esta excentricidad para representarla en la ficción narrativa. Es aquí donde la teoría del espectáculo adquiere su radical importancia. Mediante la generación de espectáculos fuertemente inflacionistas (“excéntricos”, en el sentido que comúnmente otorgamos a la palabra), el sujeto felisbertiano es capaz de “lanzarse hacia el futuro” por medio de una reificación artística.

Del mismo modo que no podemos asociar las connotaciones negativas del trastorno mental a la escritura, porque, aun cuando en ambos casos tratamos con entidades subjetivas conflictivas, las condiciones (las “reglas de juego”) de cada una son distintas, tampoco podemos contemplar la reificación artística en los mismos términos en los que contemplamos la reificación social o la alienación del materialismo dialéctico (en todo caso, la reificación artística podría estar más cercana al concepto hegeliano de alienación, si no fuera por la impertinencia del concepto de *síntesis*).

Cuando introducimos el espectáculo como una forma de reificación, nos estamos apoyando en el planteamiento que Guy Debord elabora en *La sociedad del espectáculo* a partir del concepto marxista del “fetichismo de la mercancía”. Pero no debemos pasar por alto el hecho de que Debord no aplica sus consideraciones al espectáculo en general, sino a una forma particular e histórica del espectáculo, que además ocupa un lugar ilegítimo en el estado de cosas en el que se produce: la “sociedad del espectáculo” no es la sociedad en la que se genera el espectáculo, *sino la sociedad generada como espectáculo*:

L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l'abstraction de tout travail particulier et l'abstraction générale de la production d'ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d'être concret* est justement l'abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.²

Para Debord, esta apropiación que el espectáculo efectúa al hacerse pasar por la totalidad del mundo, cuando es solo una parte de él, tiene su origen en la invasión del mundo social por parte del mundo económico. Esta invasión se da bajo la forma de una metonimia que borra el sentido de los bienes (*biens*) para confundirlo con el de las mercancías (*marchandises*). El sujeto moderno no es capaz de atribuir un valor cualitativo a los objetos que produce –bienes– porque toda la imagen del mundo se le presenta en términos exclusivamente cuantitativos: como acumulación de bienes, es decir, como mercancía. Es de esta manera como, en la modernidad, la economía se presenta como totalidad del sistema social: borrando todo elemento cualitativo, porque la imagen económica es siempre cuantitativa. Sin embargo, esta operación metonímica conlleva en sí misma un salto cualitativo:

Ce développement qui exclut le qualitatif est lui-même soumis, en tant que développement, au passage qualitatif : le spectacle signifie qu'il a franchi le seuil de *sa propre abondance* ; ceci n'est encore vrai localement que sur quelques points, mais déjà vrai à l'échelle universelle qui est la référence originelle de la marchandise, référence que

2 Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, París, Gallimard, 1992 (3ª ed.), pág. 30.

son mouvement pratique, rassemblant la Terre comme marché mondial,
a vérifiée.³

En resumen, el sentido que Debord aplica al “espectáculo” supera la diferencia tradicional entre la imagen como sentido (interpretación) del mundo y el mundo en sí mismo, para hacer devenir todo el mundo en su imagen. Esta imagen es, además, puramente económica, y oblitera cualquier otra posibilidad de atribución cualitativa. Probablemente la forma más concisa y al mismo tiempo más abarcadora en la que Debord expresa esta apropiación del mundo por su imagen la constituye la tesis 34 de *La sociedad del espectáculo*, que cierra el primer capítulo: “[l]e spectacle est le *capital* à un tel degré d’accumulation qu’il devient image”.⁴

El espectáculo artístico no se asimila forzosamente al espectáculo de la mercancía, por cuanto en el arte el espectador conserva el sentido de la diferencia entre mundo e imagen. Sin embargo, como incardinación valorativa del sujeto en el material, es decir, como *objeto artístico*, de acuerdo a la definición de Bajtin, el hecho de que el sujeto moderno no pueda traspasar los límites del espectáculo económico provoca que lo que considera su imagen del mundo sea en realidad *la imagen de una imagen* y, consecuentemente, su incardinación por medio de la forma valorativa está sujeta a una profunda distorsión; una distorsión que se alimenta de la inflación de la imagen y que provoca una indeterminación absoluta entre la unidad y la multiplicidad.

Acabamos de ver cómo Debord señala que el espectáculo reúne lo separado *solo en calidad de separado* y, de una manera similar, Deleuze y Guattari hacían un llamamiento para “[s]ustraer lo único de la multiplici-

3 Ibid., pág. 37. Parece obvio que, en el momento histórico actual, la proposición de Debord se demuestra cada vez con mayor nitidez a nivel local.

4 Ibid., pág. 32.

dad a constituir: escribir a $n-1$ ".⁵ En efecto, en un *imago mundi* distorsionado por la anulación de lo cuantitativo, la escritura, como estrategia para (re)hacer imagen con el mundo –y no con la imagen que se pretende mundo– debe renunciar a todo intento por esclarecer lo *único*; las dos alternativas que le quedan entonces a cualquier proyecto escritural son aceptar la imagen cuantitativa y comprender el mundo como *separación*, o denunciar la distorsión del espectáculo económico, escribir a $n-1$, comprender el mundo como *multiplicidad* y hacer imagen –hacer rizoma– con *todo*, huyendo de la categorización que, sin un sentido de lo cualitativo que la defina, se vuelve estratificación, sedimentación cuantitativa y arbitraria.

Nuestra interpretación de la “inseguridad narrativa” en Felisberto debe entonces reformularse como una “indeterminación narrativa”. Esto quiere decir que, por lo menos para el lector, los fenómenos de oscilación narrativa en la obra felisbertiana pueden entenderse como un mecanismo estratégico, y no solo como un problema. Podemos hablar de una “incertidumbre narrativa” para, aprovechando la ambigüedad del término, caracterizar una ambivalencia “inseguridad/indeterminación”. Ambos procedimientos son caras de la misma moneda: la inseguridad se propone como un problema desde el polo del autor; la indeterminación, como una solución desde el polo del lector. La incertidumbre supone el (re)encuentro de la instancia autor-lector consigo misma y la constante superación de los límites de la manifestación por un deseo que se forma como invención genuina.⁶

5 Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Rizoma*, ed. cit. *Vid. supra* la cita en un contexto más amplio (págs. 340-341).

6 Solo así puede conciliarse la existencia permanente de límites en el relato y su constante superación por el sujeto: frente al concepto de límite como espacio parentético de la eclosión de la fantasía (al modo en el que lo entienden los teóricos de lo fantástico, lo que los lleva a formular anacolutos como el de “el colapso de la fantasía” cuando la manifestación supera sus límites), suponemos aquí un concepto de límite como duración en el sentido bergsoniano, es decir, como variable de intensidad con-

De ahí que nuestro estudio haya partido de una teoría de la separación y de la estructura (el objeto estético de Bajtin, la figura de Genette, la división entre planos de la enunciación y el enunciado) para, de manera casi intuitiva, derivar una teoría de la multiplicidad. La obra de Felisberto responde a ambas concepciones, por cuanto formula un intento de canalizar el flujo del deseo en escritura. Pero solo abandonando la ilusión de unidad (escribiendo a $n-1$) conseguimos nosotros introducirnos en el flujo mismo y, al mismo tiempo, tomamos perspectiva de la estructura del signo de la manifestación *desde fuera de ese signo*.

Nuestra concepción de la *superficialidad* de la obra felisbertiana, señalada ya, como hemos visto, por Yurkievich, plantea un itinerario plausible para interpretar la correlación entre estructura y flujo, entre inseguridad e indeterminación, entre déficit y exceso. El aplanamiento del signo en una sola superficie que contiene todo lo que antes se distribuía en dos planos establece relaciones nuevas entre los distintos elementos de la manifestación. Y algunas de estas relaciones son esenciales.

La escritura de la modernidad es un mapa en constante mutación. Un texto *no dice nada a nadie*, por el contrario es el sujeto el que lo hace hablar. Pero el sujeto moderno no es una voz netamente diferenciada, sino una multiplicidad desconocedora de su propia proliferación:

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne son plus à lui, mais à

céntrica infinitamente elástica.

un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout.⁷

La obra de Felisberto encara esta desubicación del sujeto moderno ante la proliferación de su propio espectáculo *aplanando* la multiplicidad. Esto no quiere decir que reduzca o seleccione la imagen de lo real que se le presenta, en un intento por reintroducir la unidad.⁸ El aplanamiento de la imagen hace emerger en una misma superficie todos los intervalos que el espectáculo estratifica en distintos niveles.⁹ La multiplicidad sigue expresándose a $n-1$, pero abandona la jerarquización arbitraria en la que la sumía la alienación espectacular: lo múltiple deviene multiplicidad.

La reificación adquiere entonces otro valor. A menudo se señala el proceso mediante el cual, en la obra de Felisberto, los sujetos devienen objetos y los objetos devienen sujetos. Debemos hacer una matización en este sentido. Es cierto que puede interpretarse este fenómeno como la demostración de la alienación del sujeto. Se entendería entonces que la reificación del sujeto es el motivo principal y la subjetivación del objeto un motivo de refuerzo para contrastar aún más el estado de alienación, y, de hecho, no habría un cambio de papeles entre sujeto y objeto, sino una po-

7 Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, ed. cit., pág. 31.

8 Sí hay selección durante el proceso de formulación del discurso, pues es la única manera de generar un texto legible. El problema no es la selección al nivel de la escritura técnica que produce el texto, sino de la escritura “viva”, por utilizar una analogía con la lógica vazferreiriana, de la idea que se genera simultáneamente al texto. En un nivel puramente técnico, el logro de Felisberto residiría entonces en lograr la permanencia de la idea en movimiento en el texto fijado y, al mismo tiempo, conseguir una fijación suficiente para que el texto resulte legible por otro que no sea él.

9 Tal vez sea debido a la necesidad de esta emergencia en superficie por lo que Felisberto recurre con tanta frecuencia a técnicas de *mise en abîme*; deberíamos hablar entonces de *mise en surface*, si no fuera porque, una vez que todos los elementos coinciden en un mismo plano, la diferencia entre superficie y profundidad se vuelve inoperativa y las distancias que antes se daban en estratos diferenciados cuantitativamente se miden ahora cualitativamente como las distintas intensidades de una misma duración.

larización esperpéntica hacia el polo del objeto: los objetos *no* se volverían sujetos, sino que tan solo *lo parecerían* a los ojos de un sujeto cosificado. Probablemente esta sea la lectura que más se ciña a los indicios evidentes en los textos pero, en cualquier caso, esta interpretación parte de una concepción deficitaria de la escritura: la contempla como mostración, representación o espectáculo, *y como nada más*. Una lectura que funcione por exceso deberá reconocer esta visión deficitaria, pero deberá también añadirle *algo más*. La única manera en que una interpretación por exceso no derive en una plusvalía de la labor crítica es operando al nivel de la producción, es decir, de la escritura. La reificación felisbertiana se entenderá así como un procedimiento voluntario y controlado del sujeto por introducirse en el objeto y, una vez dentro de lo objetivo, cuando el sujeto se encuentre literalmente *fuera de sí*, subir de nuevo a la posición de sujeto, arrastrando consigo todo el mundo objetivo y presentándolo en la superficie del *sí mismo*: con el aplanamiento del *imago*, todo deviene sujeto. Es en esta segunda lectura donde nosotros nos posicionamos.

En el arte, que es esencialmente producción de imagen, la inecuación de Debord “a mayor contemplación, menor vida” se reformula como la ecuación “imagen = vida”. Esto no se debe en absoluto al carácter “activo” del sujeto como autor: el trabajador de la sociedad del espectáculo también es activo, y no por ello se libera de la alienación generalizada. La instancia autor-lector asume la ecuación “imagen = vida” porque rechaza el paso intermedio del símil. La imagen no es como la vida, sino que *tiene su propia vida*. El sujeto que concibe tal idea, tan solo genera espectáculo con un propósito: dismantelarlo. La ejecución metódica de espectáculos perfectamente estructurados y concebidos en la narrativa de Felisberto Hernández no (solo) responde a una representación del mundo: la culmi-

nación de su proyecto es la desmantelamiento igualmente metódica e igualmente consciente del espectáculo construido. La reificación del sujeto felisbertiano y la incertidumbre que hace tambalearse todo su aparato narrativo son el auténtico *momentum* de generación de sentido de su manifestación. ¿Todo lo demás es silencio? No. Todo es silencio, desde el principio. No hay “lo demás”, porque todo ha sido integrado en un plano limitado e infinito. El sujeto como multiplicidad pura que arrastra consigo todo lo que no es sujeto; la cancelación del espectáculo ajeno y la inclusión de lo ajeno en el espectáculo propio. Como dice Debord, el espectáculo está “por todas partes”, pero, en Felisberto, ese espectáculo no es el de la mercancía, sino el del sujeto. Es el *yo* quien alcanza un grado de acumulación tal que deviene imagen. Y en esa imagen omnipresente del *yo*, el sujeto colectivo (la instancia autor-lector, qué es sino un pan-sujeto, a fin de cuentas) se reconoce, entra y hace imagen con toda la realidad condensada en la superficie del espejo. Ese es el silencio de la obra de Felisberto. Y no hay nada más.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Nota acerca de la bibliografía

La bibliografía secundaria sobre Felisberto Hernández engloba varios cientos de artículos y varias decenas de monografías, además de un número importante de recensiones, noticias, epistolarios y diverso material de archivo. En el transcurso de nuestra investigación hemos procurado localizar y leer la mayor parte de las aportaciones que han aparecido desde los años sesenta hasta nuestros días. Además de aproximaciones clásicas como pueden ser las de Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Alicia Borinski, Paulina Medeiros, Washington Lockhart, etc. hemos tenido acceso a material menos conocido o más reciente, incluidos tesis doctorales y libros todavía inéditos.

La razón de que esta abundancia de documentos no se vea reflejada en las referencias de nuestro trabajo atiende a motivos prácticos y al diseño final de la tesis. Hemos decidido prescindir de la inclusión de aquella bibliografía que se dedicaba a otros temas de la obra felisbertiana distintos de los que aquí nos ocupan, e incluso se podría pensar que, en algunos casos, tampoco hemos citado algunos artículos que sí presentaban una cierta relación con el tema de nuestra investigación, entre ellos algu-

nos firmados por algún miembro del tribunal, por la directora de la tesis o de nuestra autoría. Esto se debe a que hemos concebido el sistema de citación de un modo exclusivamente referencial: solo introducimos en la bibliografía las obras que citamos textualmente, así como aquellas a las que hacemos referencia en el epígrafe dedicado al estado de la cuestión. En ocasiones, autores cuyas monografías citamos han tratado temas similares en artículos, o viceversa. En estos casos no nos ha parecido oportuno introducir diversas referencias que aportaban elementos muy similares. Hemos seleccionado aquellos trabajos que nos permitían citar de manera más precisa.

Evidentemente, muchos de los artículos y algunas monografías que no están aquí citados nos han sido de gran utilidad a la hora de reflexionar sobre la obra de Felisberto, sobre sus temas, sus estrategias, sus recurrencias y sus motivos. Y lo mismo puede decirse de obras teóricas acerca del discurso literario, el espectáculo o el principio de incertidumbre. Si estas aportaciones no figuran en el repertorio bibliográfico es porque, finalmente, no las hemos citado textualmente.

1. Bibliografía primaria

HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas* (3 vols.), edición a cargo de María Luisa Puga, México D.F., Siglo XXI, 2000 (vol. 1, 5ª ed.) / 2005 (vol. 2, 7ª ed.) / 2005 (vol. 3, 5ª ed.) [los tres vols. 1983 (1ª ed.)].

_____, *Nadie encendía las lámparas*, Enriqueta MORILLAS (ed.), Madrid, Cátedra, 2000 (2ª ed.).

2. Bibliografía secundaria

2.1. Monografías teóricas

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, 1989.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil, 1999.

_____, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid, Siglo XXI, 2005.

BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, Gilles DELEUZE (antólogo), Mauro Armiño (trad.), Madrid, Alianza, 1977.

BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, Agustí Bartra (trad.), Madrid, Siruela, 2005.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 2003 (7ª ed.).

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007 (12ª ed.).

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, París, Gallimard, 1992 (3ª ed.).

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Rizoma (Introducción)*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 2010.

_____, *Kafka, pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit, 1975.

ECHAVARREN, Roberto, *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures*, 3 vols., París, Éditions du Seuil, 1966.

KRISTEVA, Julia, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1969.

SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, José Manuel Álvarez Flórez (trad.) y F. Sabanés Magriñá (revisión técnica), Barcelona, Anagrama, 2003 (3ª ed.).

2.2. Bibliografía crítica sobre Felisberto Hernández

2.2.1. Artículos

DÍAZ, José Pedro, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en *El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1986, págs. 115-165.

LESPADA, Gustavo, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana*, Córdoba (Argentina), Alción, 2002, págs. 155-175.

_____, “La transgresión del relato. Relectura de *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, en *Hermes criollo, revista de crítica y de teoría literaria*, Montevideo, año 7, n.º 13, primavera-verano 2009, págs. 85-100.

- MERRIM, Stephanie, "Felisberto Hernández's Aesthetic of 'lo otro.' The Writing of Indeterminacy", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, n.º 11 (3), 1987, págs. 521-540.
- MIGNOLO, Walter, "La instancia del yo en 'Las dos historias'", en Alain SICARD, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 169-185.
- MORENO, Fernando, "Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández", en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 187-208.
- _____, "La mujer que parecía un caballo: desplazamientos del sentido y sentidos del desplazamiento en un cuento de Felisberto Hernández" en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia), Río de la Plata: Culturas, n.º 19, 1998, págs. 311-318.
- MORILLAS, Enriqueta, "Introducción", en Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Enriqueta MORILLAS (ed.), Madrid, Cátedra, 2000 (2ª ed.), págs. 9-64.
- ONETTI, Juan Carlos, "Felisberto, el naif", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 302, agosto de 1975, págs. 257-259.

PRIETO, Julio, “De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández” en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia), Río de la Plata: Culturas, n.º 19, 1998, págs. 112-113.

SAER, Juan José, “Tierras de la memoria” en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, págs. 307-321.

WILSON, Jason, “Felisberto Hernández: inexplicables tonterías” en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 337-353.

YURKIEVICH, Saúl, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández” en Alain SICARD (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 361-383.

2.2.2. Monografías

ANTÚNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Katún, 1985.

ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

FERRÉ, Rosario, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

- _____, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, París, Indigo & Côté-femmes éditions, 1998.
- GRAZIANO, Frank, *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*, Lewisburg (Pensilvania, EE. UU.)/Londres, Bucknell University Press/Associated University Presses, 1997.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario (Argentina) Beatriz Viterbo, 2000.
- LASARTE, Francisco, *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*, Madrid, Ínsula, 1981.
- LESPADA, Gustavo, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor, en imprenta.
- MONGES NICOLAU, Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- MORILLAS, Enriqueta, *La narrativa de Felisberto Hernández* (tesis doctoral), Madrid, Departamento de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- PANESI, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1993.
- PAU, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005.

PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2002.

SICARD, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

XAUBET, Horacio, *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.

APÉNDICE I: TRADUCCIONES

•

ANNEXE I : TRADUCTIONS

1. Résumé

Dans cet essai nous développons une analyse de l'intégral des récits faisant partie du livre *Nadie encendía las lámparas* du écrivain uruguayen Felisberto Hernández à laquelle on ajoute des analyses plus brèves de quelques autres récits du *corpus* felisbertien.

Notre hypothèse de base pose la supposition d'une incertitude narrative immanente à l'écriture de l'auteur, qui apparaîtrait partout dans son œuvre et rendrait possible une interprétation congruente et solide de ses manifestations littéraires, puisque, de plus de se montrer comme une constante lisible, elle adresse directement les problèmes de l'écriture de Felisberto.

Notre recherche est divisée en huit chapitres. Le premier a la fonction d'une introduction méthodologique en même temps qu'il déclare les objectifs de notre travail et le place dans l'ensemble du *corpus* critique felisbertien. Là, nous développons le concept de manifestation littéraire dont nous ferons utilisation tout le long de notre essai et qui, en bref, se définit comme le cycle de réalisation de l'expérience littéraire qui part de l'action énonciative de l'auteur mais qui ne se complète que quand elle arrive à l'instance terminale du lecteur, qui reconstruit tout le processus artistique et fournit un sens au récit. Nous focalisons notre attention sur la fonction interstitielle que le narrateur détient dans ce processus.

Les chapitres du 2 au 7 développent des analyses plus complexes, se soutiennent sur des cadres théoriques assez variés et, parfois, reformulent partiellement quelques des présupposés initiaux de l'étude. Le huitième chapitre contient une version en espagnol de cette résumé ainsi que les conclusions traduites dans les pages suivantes.

Notamment, il faut faire la distinction entre deux discours dont nous avons eu besoin d'en faire une combinaison pendant le travail analytique, mais qui appartiennent à deux typologies différentes : le discours théo-

rique, d'un côté, et le discours proprement analytique, de l'autre. Par ce qui touche au premier, notre travail a compris essentiellement la sélection des discours théoriques préalables qui nous ont fourni un cadre de référence pour contextualiser l'analyse des manifestations concrètes dans certaines cordonnées abstraites et idéologiques. Il s'agit, alors, d'une sélection qui part d'une évaluation personnelle et, par conséquence, qui implique une prise de position critique.

Le premier discours théorique dont nous faisons un usage intensif et qui, d'une certaine façon, nous aide à cimenter le reste de l'appareil théorique (soit en le renforçant avec des autres théories, soit en le critiquant ou en le modifiant) est celui de la théorie de la *forme* de l'objet esthétique selon Bakhtine. Nous développons les points de la théorie bakhtinienne qui nous semblent les plus productifs dans le troisième chapitre. Là, nous remarquons comment la distinction que Bakhtine fait à plusieurs niveaux entre une façon de penser l'œuvre artistique du point de vue abstrait (ce qu'il appelle « formes architectoniques ») et du point de vue concret (« formes techniques ») nous aide à établir les cordonnées où l'instance auteur-lecteur participe à la manifestation littéraire, en se servant de la charnière entre le monde et la fiction que la fonction narrateur lui fournit. Particulièrement, l'idée de Bakhtine selon laquelle la forme ne doit pas être considérée par rapport à un contenu, mais comme incorporation de l'évaluation subjective dans un matériau (le matériau linguistique, dans le cas de la manifestation littéraire), fait possible établir une différence pertinente entre les instances de l'énoncé et de l'énonciation : une différence qualitative de degré par laquelle le sujet donne une valeur à la manifestation en tant que voix énonciative. Le plan de l'énoncé reste alors plus éloigné des opérations du sujet auteur-lecteur, qui peut seulement y accé-

der par l'intermédiaire de la voix narrative. Cet interrègne de la fonction narrative, à cheval sur une voix de la fiction de l'énoncé (un personnage) et une autre du sujet énonciateur (un transfert de l'auteur-lecteur) nous indique un point de départ pour l'analyse : la fonction narrative favorise, au même temps, un seuil entre l'énonciation et l'énoncé et un autre entre la subjectivité du auteur-lecteur et l'objectivité du texte.

Or, l'appareil théorique fourni par Bakhtine n'arrive pas à proposer une solution claire pour sa mise en pratique. C'est pour cela que nous révisons le concept de *figure* dans le sens que Gérard Genette lui en donne, pour définir une espace plus déterminée où le narrateur exécute ses opérations. Genette appelle *figure* l'espace d'interprétation qui s'ouvre entre les deux faces du signe saussurien lorsqu'il apparaît dans une manifestation littéraire et qui demande la participation de l'auteur-lecteur pour rétablir une connexion possible entre signifiant et signifié.

Transposé au niveau de l'énonciation/énoncé, le concept de figure nous est utile à fixer une espace tropologique bornée où, en tant que critiques, nous pouvons distinguer l'incorporation du sujet dans le matériau par l'intermédiaire de la forme évaluatrice. Cette espace est celle d'une indétermination, c'est-à-dire, le *momentum* d'une manifestation littéraire lorsque ses différentes instances et niveaux tendent à perdre leur spécificité. À cet endroit de la manifestation, ses différents éléments peuvent changer de position et de fonction d'une façon plus facile et, surtout, ils peuvent détenir simultanément des positions et des fonctions différentes.

Cette labilité que nous trouvons dans l'espace interstitielle de la figure nous mène à introduire le concept d'*imbrication*, c'est-à-dire le chevauchement de différentes instances d'une même manifestation qui, dans un certain moment, partagent quelques éléments. L'imbrication propose que

ces éléments communs ne sont pas lisibles par eux-mêmes, mais elle peut témoigner leur existence parce que un changement partiel sur l'une des instances opère des changements non-calculés sur les autres.

L'amalgame de ces trois concepts fondamentales (la *forme* selon Bakhtine, la *figure* selon Genette et le concept d'imbrication développé par nous-mêmes) assoit une base théorique générale sur laquelle des nuances théoriques plus concrètes se développent qui touchent d'une façon spéciale la poétique et la praxis félisbertienne.

Ainsi donc, en partant d'une des approches récurrentes dans une partie du *corpus* critique, celle de l'étude de l'œuvre de Felisberto dès les paramètres de la littérature fantastique (ou, dans une modalité plus générique, du « fantastique »), fréquemment combinée avec des approches psychanalytiques, nous consacrons une partie du cinquième chapitre à l'analyse des contradictions que nous remarquons dans la théorie générale du fantastique, ainsi que dans les applicages essayés dans ce sens pour le *corpus* félisbertien, et qui ont comme référence, en importante mesure, les essais de Tzvetan Todorov. Là, nous atteignons au concept de *fiction critique* qui, à grands traits, reprenne les éléments fonctionnels utilisés par la catégorie du fantastique, mais qui refuse la mystification d'éléments thématiques ou de l'argument provenant de sous-gendres thématiques tel que le récit gothique ou le conte de fées, puisque cela représente le problème le plus grande à l'heure de faire opérative une telle catégorie pour l'analyse critique.

Ce sont précisément les dernières considérations de Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* au sujet du changement de paradigme qui s'opère chez Kafka qui nous adressent vers une autre source théorique-critique dont l'applicage deviendra très productif aux chapitres

sixième et septième : la théorie du *rhizome* de Gilles Deleuze et Félix Guattari et son applicage critique à l'œuvre de l'écrivain tchèque dans *Kafka, pour une littérature mineur*. La méthode rhizomatique nous sert à contraster et actualiser les théories structurel-fonctionnelles de Bakhtine et Genette, puisqu'elle comprendre les manifestations humaines en tant que désir (et pas en tant que volonté, comme le faisait Bakhtine) et elle propose un modèle non-hiérarchique et non-signifiant basé sur un plan de consistance qui s'élargit en cassant ses structures avec des lignes de fuit du désir (déterritorialisation) et en stratifiant ces lignes en nouvelles structures (reterritorialisation), en permettant donc la reconfiguration permanente de la manifestation, qui se révèle comme l'extension en surface d'une intensité désirante.

Pour élargir le cadre théorique de la méthode rhizomatique, nous faisons des incursions ponctuelles dans les remarques de Henri Bergson au sujet des concepts de durée et intensité. Cette approche est spécialement intéressante puisque Deleuze ainsi que Felisberto connaissaient la philosophie bergsonienne (bien qu'il n'est pas sûr que Felisberto accéda à elle de façon directe ou, par contre, il y est arrivé par intermédiaire de Carlos Vaz Ferreira).

Enfin, tout le long de l'essai, nous avons toujours tenu compte de deux éléments théoriques fondamentales et qui, dans une certaine mesure, ont une relation entre eux. Il s'agit, d'un côté, de la remarque de André Breton dans *Les vases communicants* selon laquelle le désir « fait image » avec n'importe quel élément à sa portée –ce qui entraîne l'inexistence de quelque limite *a priori* pour le processus tropologique et le fait que la formation de systèmes de tropes obéit à une sélection rhétorique *ultérieure* à la production du désir en mouvement– et, d'un autre, les thèses les plus

élémentaires de *La société du spectacle* de Guy Debord, particulièrement dans ce qui concerne l'opération de réification du sujet par l'image spectaculaire et les subséquentes possibilités de ré-subjectivation.

Ces deux théories mettent l'accent sur la relation conflictuelle entre le monde et l'image du monde, ainsi que sur les possibilités d'action du sujet dans le contexte d'un monde dégradé en image (cette dernière assertion à une validité littérale par ce qui concerne la pensée de Debord ; Breton ne formule pas cette dégradation dans un sens strict, mais son œuvre est une réponse indirecte au problème). C'est pour cela que tout le long de notre travail, nous utilisons le motif rhétorique de l'*imago mundi*, en le ré-crétant selon les prémisses de la modernité spectaculaire et du système spéculatif de la marchandise.

Nous ne citons ni expliquons en profusion aucune de ces deux dernières œuvres, car nous pensons que leur pertinence pour la conception actuelle du monde (c'est-à-dire, la pertinence et la permanence de la pensée surréaliste et situationniste dans nos jours) dépasse l'expression littérale de ses précurseurs et trouve des résonances plus profondes dans l'imaginaire collectif de nos sociétés. Néanmoins, nous faisons une dernière révision de quelques points regardant *La société du spectacle* dans les conclusions de cet essai.

Par rapport au discours analytique, nous avons envisagé notre recherche vers une partie du *corpus* bien bornée, aussi du point de vue de la reproduction matérielle des textes que de celui de la division chronologique de l'œuvre félisbertienne dans trois époques normalement acceptées par la critique, au moins au titre d'une taxonomie utile et commode pour travailler les différentes manifestations dans des groupes saisissables.

C'est pour cela que nous avons dirigé l'analyse vers les récits qui font partie du livre *Nadie encendía las lámparas*, qui est, d'un côté, une collection organique et homogène de textes brefs et, d'un autre, un catalogue de textes écrits (et, parfois, publiés) par séparé pendant une période de quatre ans. Le fait que Felisberto ait pu façonner une collection de récits très similaires dans ses caractéristiques principales mais significativement différents dans quelques de ses aspects clefs, nous a permis de corroborer la thèse, soutenue par des critiques tels quels José Pedro Díaz, Francisco Lasarte ou Horacio Xaubet, parmi d'autres, selon laquelle la motivation de l'écriture de Felisberto est essentiellement la même pendant toute sa trajectoire artistique, tandis que les modulations qu'on perçoit dans certains moments, et qui rendent possible la division de son œuvre dans trois époques assez contrastées, sont le reflet de changements stratégiques opérés en points critiques, où l'auteur estime qu'une ligne de développement de son écriture s'est épuisée.

Néanmoins, nous avons décidé soutenir et enrichir l'analyse intensive de tous les récits de *Nadie encendía las lámparas* avec des analyses plus partielles d'autres manifestations de l'auteur, de façon que les remarques que nous faisons par rapport à *Nadie encendía las lámparas* peuvent être vérifiées dans des autres parties de l'œuvre. Cela nous permet, d'une part, justifier la généralisation des principaux apports de cet essai au regard de toute l'œuvre de Felisberto et, d'une autre, renforcer l'hypothèse d'une invariante évaluatrice tout le long de sa carrière, sur laquelle on peut trouver des variations stratégiques : c'est-à-dire, nous pouvons ainsi postuler un *imago mundi* authentiquement félisbertien et différents spectacles par intermédiaire desquels cet *imago* modifie sa façon de se rendre visible le long de la carrière de l'auteur.

Nous avons défini les points et les modes d'entrée (*input*) de l'analyse *ad hoc*, c'est-à-dire, en commençant de façon arbitraire par l'un des récits et en appliquant et développant l'appareil théorique que nous venons de résumer dans la mesure qu'il était *utile et nécessaire*. Donc, nous avons choisi l'approche théorique que notre hypothèse et le *corpus* objet d'étude demandaient, au lieu de choisir un appareil théorique *a priori* et observer le résultat sortant (*output*) en l'appliquant au *corpus*.

Dans le deuxième chapitre nous introduisons l'hypothèse de l'insécurité narrative comme une interprétation possible aux problèmes développés par l'œuvre de Felisberto, notamment par rapport à la création de moteurs et stratégies narratifs, c'est-à-dire, à la façon dont les manifestations felisbertiennes *mutent* en tant discours fictionnels.

De même, comme les chapitres suivants sont consacrés surtout aux récits de *Nadie encendía las lámparas*, nous introduisons quelques remarques au sujet de la production de la première époque et sur les récits mémorialistes. Par rapport aux premiers livres de Felisberto, nous indiquons le rôle très restrictif du narrateur qui, d'une part, est trop proche de la voix de l'auteur pour qu'on peut faire une tranche entre l'un et l'autre, et entrave alors l'analyse de la voix narrative et, d'une autre, n'ouvre qu'une espace très limitée pour la participation du lecteur, puisqu'il exerce un contrôle autoritaire sur son histoire. Cela, ajouté à la préférence pour des lignes anecdotiques très peu développées, introduites normalement avec le seul but d'encadrer un discours idéologique, rendent l'imposition de la manifestation vers le lecteur, dont les seules choix se réduisent à accepter la manifestation ou à la refuser.

Peu à peu, cette stratégie est abandonnée pour susciter un plus grand degré de participation de l'instance auteur-lecteur dans la manifestation,

de sorte que le statut de vérité puisse être corroboré au-delà du point d'énonciation et, concrètement, puisse se comprendre en termes d'un consensus entre les deux entités terminales de l'auteur et le lecteur.

Dans la trilogie mémorialiste, l'insertion du matériel anecdotique est faite par intermédiaire d'un déplacement du *moi* jusqu'à la fonction narrative, de sorte que le sujet s'est dédoublé en protagoniste au plan de l'énoncé et narrateur au plan de l'énonciation. Normalement, pour éviter que la manifestation tombe dans une spirale égocentrique causée par l'infinie réfraction entre le *moi* de l'énoncé et le *moi* de l'énonciation, on place un personnage-autre au plan anecdotique, qui tendre à envahir l'attention du narrateur et qui limite l'extension du *moi*-protagoniste dans l'énoncé : Clemente Colling, dans *Por los tiempos de Clemente Colling*, est le cas le plus remarquable. Celina, dans *El caballo perdido*, finit par être déplacée par le *moi* de l'énoncé (l'enfant) et dans le récit inachevé *Tierras de la memoria*, aucun personnage-autre ne réussit à engager la spirale réfractaire produite pour le *moi* qui narre, le *moi* qui remémore et le *moi* remémoré. Dans l'ensemble, on peut soutenir que le statut de vérité de ces trois récits, même s'il permet un mouvement plus ample de l'idée parmi les différentes positions du *moi*, finit par se fermer dans un exercice solipsiste qui retourne une narration de plus en plus illisible pour n'importe quelle instance différente du *moi*, et même pour le *moi* dans sa position de narrateur (voilà le cas critique de la suspension de la narration dans *El caballo perdido*).

L'ouverture du solipsisme vers une forme de la manifestation pleinement dialogique, qui favorise l'entrée de l'instance lectrice en termes d'égalité avec le *moi* et rendre possible une négociation authentique entre le *moi* et l'autre pour établir un statut de vérité par consensus, s'achève

dans les récits de la troisième époque, dont la collection *Nadie encendía las lámparas* est le catalogue le plus remarquable. Dès le troisième chapitre, alors, nous consacrons notre étude à l'analyse des récits qui composent ce livre.

Le troisième chapitre est consacré presque intégralement à l'analyse des récits « *Nadie encendía las lámparas* » et « *El comedor oscuro* ». Nous commençons par expliquer la façon dont le *moi* accepte maintenant la pluralité immanente à la réalité qu'il habite, pas seulement en termes de perception, mais aussi en termes ontologiques. On commence ainsi à entrevoir une pratique de l'indétermination narrative qui fonctionne comme une stratégie garante d'un statut de vérité consensuel. Cette nouvelle praxis, qui reprend et reformule des éléments présents déjà dans les époques précédentes et développe quelques autres qui avaient apparus jusqu'alors seulement dans un état germinal, utilise plusieurs techniques récurrentes dont l'objectif commun est celui de décentrer le *moi* de sa position autarcique sans avoir besoin de sacrifier son alternance narrateur/personnage.

Parmi ces techniques, nous prêtons spéciale attention à deux : d'un côté, le jeu de déplacements du *moi* en travers de différentes positions dans l'anecdote du récit et dans le récit lui-même ; d'un autre, l'exercice interprétatif du *moi*, ses différentes perspectives de succès et les solutions aux éventuels échecs d'exégèse de son monde. La première partie du conflit du *moi* vers son corps et établit une série de trajectoires pour la recherche de corps-autres ; corps que le *moi* puisse occuper soit parce que ils occupent des positions vides, soit parce que ils permet une identification empathique. Dans le premier cas, l'excentration du *moi* est plus radicale puisque elle entraîne une réification (le *moi* désirant se place dans le

corps vide d'un objet) mais elle entraîne également une plus grande difficulté pour que le *moi* réussisse à faire une lecture satisfaisante du monde du récit. Dans le second cas, l'excentration est liée surtout à la capacité pour insérer des discours alternatifs émis par des personnages-autres qui favorisent une complicité ironique et une exégèse satisfaisante par intermédiaire de la négociation parmi différents statuts de vérité. La deuxième technique, qui a un rapport avec la première, fournit le *moi* avec une série de ressources pour légitimer son interprétation sur un certain point de la manifestation, même l'exégèse initiale étant faillie. Outre que le support des personnages-autres, l'alternance entre les positions de protagoniste et narrateur est ici très importante, aussi que le différentiel temporel qui les sépare : le *moi*-narrateur, dès le présent de l'énonciation, est capable de restructurer l'*imago mundi* du *moi*-protagoniste, lorsque celui-ci reste empêché pour fournir un sens légitime à la manifestation dès sa position au passé de l'énoncé.

L'analyse de ces techniques nous mène à considérer les façons dont l'écriture s'infiltré dans la manifestation, s'en émancipe et commence à travailler par elle-même, en amplifiant les sens prévus dans le texte par l'intentionnalité auteur-lectrice. Notamment, nous prêtons attention à certains symptômes récurrents qui symbolisent quelques de ces conflits entre le *moi* et son discours et qui s'étendent le long du *corpus*. Nous appelons ces symptômes symboliques *arche-isotopies*, car elles représentent des formes génériques de motifs récurrents plus concrets qui s'organisent comme isotopies chez Felisberto. Parmi ces arche-isotopies, nous analysons *in extenso* celle formée par l'indétermination sémantique de l'hyperonyme « carne » (qui, en espagnol, peut signifier « chair » ainsi que « viande »).

Nous finissons le troisième chapitre avec quelques conclusions partielles qui mettent en parallèle les analyses de « Nadie encendía las lámparas » et « El comedor oscuro » et nous consacrons le quatrième chapitre à l'analyse des arche-isotopies détectées dans ces récits, en les mettant en relation avec des autres occurrences dans « El balcón » et « La mujer parecida a mí ». L'hypothèse que nous développons suppose que la prolifération de ces symptômes insère un sens *per se*, au-delà de celui consolidé par les lignes isotopiques qu'ils tracent dans le *corpus*. Nous recherchons particulièrement les variations qui ont lieu par rapport au traitement des figures animales, et nous y trouvons une espace de signifiante qui élucide le fonctionnement de certaines isotopies (l'araignée, le cheval, la plante) en tant que symboles substitutifs du corps du *moi* ou de celui de son écriture, par intermédiaire d'un processus complexe de mise en abîme des techniques d'interprétation du monde utilisées par le sujet.

Ces constatations au sujet de la formulation imaginaire de l'écriture chez Felisberto nous adressent vers l'étude de l'écriture félibertienne dans une clef spectaculaire. Nous y consacrons le cinquième chapitre, où nous réfléchissons sur les qualités spéculaire et spéculative du spectacle et les modes dont Felisberto s'en serve pour invertir ou amplifier (en causant des « inflations » du sens) le mouvement désirant du *moi* dans son monde. Nous prêtons attention spéciale à ces récits dont le spectacle se propose thématiqué au plan de l'énoncé : « Mi primer concierto » et « El acomodador ».

Pour introduire l'analyse d'« El acomodador », nous faisons une digression assez ample au sujet du concept de « littérature fantastique » et, en termes plus générales, sur « le fantastique » en tant que mode d'interprétation des manifestations littéraires, et nous essayons d'élucider jus-

qu'à quel point est-il possible de faire une lecture « fantastique » de ce récit-là aussi que des autres du *corpus*. À ce propos, nous révisons deux essais critiques qu'on trouve pertinents à ce sujet, nous réfutons quelques-unes de ses conclusions et nous réorientons les achèvements de leurs analyses vers des nouvelles directions à partir du concept de « fiction critique ».

L'analyse d'« El acomodador » suscite en nous l'intuition de l'idée de la génération d'une cartographie du désir chez Felisberto. Nous consacrons alors le sixième chapitre au développement et l'appliquage de cette intuition, par rapport à la pratique du spectacle décrit dans le chapitre précédent. La jonction des thèmes du spectacle et la carte en tant que structurations du désir du *moi* nous mènent vers une analyse plus détaillée du désir en tant que mouvement ou fluctuation. Pour cela nous nous servons de la trompeusement méta-littéraire « Explicación falsa de mis cuentos » et de la théorie de la durée de Bergson, et nous insérons une première analyse « rhizomatique » d'un récit félibertien : nous interprétons « Menos Julia » en termes de mouvement et désir, en utilisant la différence que Deleuze et Guattari établent entre la carte et le calque.

Enfin, le septième chapitre clôt l'analyse des récits de *Nadie encendía las lámparas* en reprenant certains éléments des chapitres précédents et en ajoutant certains autres pour enclencher une théorie du désir en tant que mouvement entre le sujet et l'objet, en tant que conflit entre deux entités désirantes et en tant que réfraction et distorsion du monde du *moi* dans le spectacle de son image. Avec tous ces outils analytiques, nous établissons un paramètre essentiel pour comprendre la façon dont les manifestations félibertiennes cherchent son statut de vérité : la superficialité. Par superficialité nous comprenons un « aplatissement » de la narration qui, dans

certain points clefs, invalide la séparation entre les moments de l'énoncé et de l'énonciation et les assimile à un seul plan.

Partant de ce concept de superficialité, nous proposons une série d'interprétations pour les récits les moins assimilables à l'ensemble : « El corazón verde », « Muebles 'El canario' » et « Las dos historias ». Aussi, ces interprétations nous servent à lier l'esthétique de la troisième époque félisbertienne aux esthétiques qui la précèdent et dont elle se nourrit. Particulièrement, quelques passages d'*El caballo perdido* mettent en évidence la façon dont la triade désir-mouvement-spectacle constitue l'invariante sur laquelle les différents reflets du *imago mundi* félisbertien s'établent.

Le huitième chapitre contient une version en espagnol de ce résumé ainsi que les conclusions qui suivent ci-dessous.

2. Conclusions

Tout au long de cet essai nous avons accompli diverses analyses sur une partie importante de l'œuvre de Felisberto. Nous avons appliqué un appareil théorique cohérent mais hétérogène pour réfléchir au sujet d'une série d'éléments différentiels dans la narrative de l'écrivain de Montevideo, qui contribuent à fournir une « voix » particulière, articulée par des inflexions originales et reconnaissables, à son écriture. Bref, nous avons étudié quelques-unes des caractéristiques qui confèrent la qualité *d'œuvre* au *corpus* félisbertien.

Tout ce travail a eu le but ultime de confronter l'hypothèse que nous présentions au début de notre essai : l'écriture de Felisberto Hernández surgit d'un *momentum* d'insécurité du sujet par rapport à son récit, et s'affermir comme l'essai de se « rassurer » par l'intermédiaire du déploiement de son problème et de l'expérimentation sur elle-même. Les re-

cherches que nous avons développées dans ce sens nous ont fourni plusieurs résultats intéressants. Certains ont apparu d'une façon « collatérale » par rapport à la recherche principale et ils adressent partiellement d'autres questions de la casuistique félibertienne ; mais, dans l'ensemble, tous contenaient dans une certaine mesure une partie de la réponse à notre question initiale.

Il faut maintenant synthétiser cette réponse et évaluer comment et jusqu'à quel point elle corrobore l'hypothèse de début. Les résultats ont été attentivement examinés, nous croyons que la question de l'insécurité narrative donne une réponse à quelques-uns des problèmes pour lesquels nous avions une intuition initiale, mais elle ne réussit pas à fournir une explication aussi satisfaisante pour d'autres qui sont apparues à mesure que nous nous plongeons dans l'œuvre. Le problème le plus important qui, à notre avis, empêche de corroborer à cent pour cent l'hypothèse de l'insécurité narrative est la connotation négative que nous avons choisie *a priori*. En principe, nous regardions les symptômes de ce que nous appelions insécurité en tant que problème épistémologique du sujet vers son récit, vers l'image d'un monde qu'il habitait mais qu'il ne réussissait à comprendre. Nous nous attendions, alors, à ce que le sujet développe une stratégie pour trouver une solution au problème et que la tension provoquée par le problème persistant de l'insécurité épistémologique en friction constante avec les mécanismes développés par le *moi* pour la surmonter expliquerait de façon satisfaisante l'intensité et la durée contenues dans les manifestations. Nous partions, alors, d'une conception *déficitaire* de l'œuvre félibertienne : la force de son écriture proviendrait de la lutte du *moi* contre ses limitations.

Nous avons été capables de constater cette *condition défective* dans certains des récits analysés ; notamment dans ceux où le *moi*-personnage de l'énoncé se plaçait comme observateur d'un personnage-autre, et pas comme observateur de soi-même. Dans ces cas, le problème apparaît, en effet, comme un échec épistémologique du *moi*-personnage par rapport au monde qui l'entoure et, particulièrement, par rapport au personnage-autre et à son *imago mundi*. Il s'agit d'un conflit de subjectivités alternatives qui essaient de s'objectiver (se réifier) l'une à l'autre. Dans ces cas-là, la montée du *moi* à la position de narrateur au moment ultérieur de l'énonciation garantit parfois une prépondérance de son *imago mundi* par rapport à celui de l'autre et parfois une révision de tout l'énoncé dès l'extérieur, dès le plan de l'énonciation, qui permet au *moi* réviser l'anecdote en tant que séquence de faits, remarquer ses concaténations et fournir un sens *a posteriori* pour celui qu'il trouvait impossible à comprendre au moment de l'énoncé.

Ces procédures apparaissent clairement dans récits tels que « El comedor oscuro », « El balcón » ou « Menos Julia », par exemple. Chez eux, la position du *moi*-personnage est sans aucun doute celle de l'observateur, et le problème de la narration dérive vers le « mystère » (l'étrangeté, l'anecdote, en dernier ressort) d'un personnage-autre et les efforts du sujet de l'écriture pour le comprendre et l'incorporer à son récit. En grande partie, alors, ces récits se développent grâce à la tension suscitée par une insécurité de la voix du récit face à son histoire, soit au plan de l'énoncé, en tant que témoin ; soit au plan de l'énonciation, dans la position de la fonction narrative.

Or, si on comprend l'indétermination de *l'imago mundi* félibertien en ces termes déficitaires, on constate qu'on ne peut pas rendre une interpré-

tation satisfaisante pour *toutes* les manifestations. Si l'on reprend les réflexions d'Oliver Sacks au sujet des différentes façons dont « les dérangements neurologiques qui touchent le moi » se manifestent, on se rappellera que le neuropsychologue remarque clairement que ceux-là « peuvent être dus non seulement aux amoindrissements de la fonction, mais aussi aux excès ».¹ Si on comprend le processus d'écriture en tant que dérangement dans son sens le plus élémentaire, c'est-à-dire en tant qu'un changement chez le statut d'un sujet, on peut extrapoler cette remarque au domaine de la littérature et de l'art en général, particulièrement chez Felisberto, où le « dérangement » de l'écriture est fréquemment mis en abîme par intermédiaire de la métaphore de la folie, la névrose ou la manie. Alors, on doit étudier ces formes de la manifestation dont la manifestation est rendue *par excès*. Encore : on doit examiner à nouveau ce qu'on considérerait un mécanisme pour suppléer un déficit et analyser comment il marche si l'on interprète en tant qu'excès.

Mais pour que l'extrapolation du concept psychologique de « dérangement » au domaine de l'art soit licite, il ne suffit pas de remarquer que dans les deux domaines il adresse un changement qualitatif du sujet (un *devenir une autre chose*). Il faut aussi remarquer que la connotation négative du dérangement psychiatrique ou psychologique, qui aliène le patient, n'est pas transférable au processus d'écriture, où le sujet devient aliéné volontairement et de façon temporelle. L'écriture est le geste d'une aliénation. Elle est une feinte ou une théâtralisation de cette aliénation et, en effet, elle rend un sujet réifié, mais dans la forme exempte et différenciée

1 Oliver SACKS, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, José Manuel Álvarez Flórez (trad.) et F. Sabanés Magriñá (révision technique), Barcelone, Anagrama, 2003 (3^a éd.), p. 24. *Vid. supra* la citation en espagnol dans un contexte plus ample (p. 332).

d'un texte. Le processus d'écriture étant fini, la feinte est ajournée et l'auteur et le texte cohabitent dans le monde en tant que êtres indépendants. La feinte d'aliénation est réactivée au moment de la lecture du texte, et c'est à ce moment quand un conflit *inter-subjectif* (entre l'auteur et le lecteur, ou ce que parfois nous appelons instance auteur-lecteur) est vraiment établi, contrairement à ce qui arrive avec le dérangement psychiatrique ou psychologique, qui provoque un conflit *intra-subjectif* (une dissociation *dans* le même sujet).

Les termes de cette extrapolation étant clarifiés, on peut observer que *tous* les récits de Felisberto peuvent mieux se comprendre du point de vue de l'excès. Même ceux qui acceptent une interprétation déficitaire répondent de façon plus complète si l'on les interroge sous le prisme de l'excès.

Tout au long de cet essai nous avons localisé une récurrence évidente de l'excès de présence du *moi*. Un narcissisme solipsiste et cannibale qui enfermait le *moi* dans l'observation du *soi-même* et finissait avec un collapse de la manifestation (*El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*) ou avec une libération du solipsisme par intermédiaire de l'excentricité *in extremis* : déterritorialisation et reterritorialisation du *moi* chez les autres (« Mi primer concierto », « El acomodador »).

Le *hic* de la question vient alors de la façon dont Felisberto fait usage de mécanismes de mise en abîme de cette excentricité pour l'exprimer dans la fiction narrative. C'est ici où la théorie du spectacle devient radicalement importante. Par l'intermédiaire de la génération de spectacles fortement inflationnistes (« excentriques », dans le sens qu'on donne communément au mot), le sujet felisbertien réussit à « se lancer vers le futur » au moyen d'une réification artistique.

De la même façon qu'on ne peut pas associer les connotations négatives du dérangement mental à l'écriture, car, même si dans les deux cas on travaille avec des entités subjectives conflictuelles, les conditions (les « règles du jeu ») de chacune sont différentes, on ne peut considérer non plus la réification artistique de la même façon dont on considère la réification sociale ou l'aliénation du matérialisme dialectique (en tout cas, la réification artistique pourrait être plus proche du concept hégélien d'aliénation, bien que le concept de *synthèse* manque ici de toute pertinence).

Quand nous insérons le spectacle en tant que forme de réification, nous nous soutenons sur l'exposé développé par Guy Debord dans *La Société du Spectacle* à partir du concept marxiste du « fétichisme de la marchandise ». Mais on ne doit pas oublier le fait que Debord n'applique pas ses considérations au spectacle en général, mais à une forme particulière et historique de spectacle, qui en plus occupe une place illégitime dans l'état des choses où il opère : la « société du spectacle » n'est pas la société où le spectacle a son origine, *mais la société qui a son origine en tant que spectacle* :

L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l'abstraction de tout travail particulier et l'abstraction générale de la production d'ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d'être concret* est justement l'abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.²

2 Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (3^e éd.), p. 30.

Pour Debord, cette appropriation que le spectacle effectue quand il prétend qu'il est la totalité du monde et pas seulement une partie, a son origine dans l'invasion du monde social par le monde économique. Cette invasion a la forme d'une métonymie qui efface le sens des biens pour le confondre avec celui des marchandises. Le sujet moderne n'est pas capable d'attribuer une valeur qualitative aux objets qu'il produit –biens– car l'image du monde se présente devant lui en termes exclusivement quantitatifs : à la façon de l'accumulation de biens, c'est-à-dire, en tant que marchandise. C'est comme cela que, dans la modernité, l'économie se présente comme la totalité du système social : en effaçant tout élément qualitatif, parce que l'image économique est toujours quantitative. Pourtant, cette opération métonymique entraîne elle-même un passage qualitatif :

Ce développement qui exclut le qualitatif est lui-même soumis, en tant que développement, au passage qualitatif : le spectacle signifie qu'il a franchi le seuil de *sa propre abondance* ; ceci n'est encore vrai localement que sur quelques points, mais déjà vrai à l'échelle universelle qui est la référence originelle de la marchandise, référence que son mouvement pratique, rassemblant la Terre comme marché mondial, a vérifiée.³

Bref, le sens que Debord attribue au « spectacle » dépasse la différence traditionnelle entre l'image en tant que sens (interprétation) du monde et le monde lui-même, pour faire que tout le monde devienne à son image. Cette image est, en plus, purement économique et oblitère n'importe quelle autre possibilité d'attribution qualitative. Probablement, la thèse 34 de *La Société du Spectacle*, qui clôt le premier chapitre,

3 *Ibid.*, p. 37. Il semble évident que, au moment historique actuel, la proposition de Debord se montre de plus en plus nette au niveau local.

constitue la façon la plus concise et en même temps la plus riche dont De-bord exprime cette appropriation du monde par son image : « [l]e spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image ».⁴

Le spectacle artistique ne s'assimile pas forcément au spectacle de la marchandise, puisque dans l'art le spectateur garde le sens de la différence entre monde et image. Pourtant, en tant que incorporation évaluatrice du sujet dans le matériau, c'est-à-dire en tant qu'*objet artistique*, conformément à la définition de Bakhtine, le fait qu'un sujet moderne ne puisse pas dépasser les limites du spectacle économique suscite que ce qu'il tient pour son image du monde soit vraiment *l'image d'une image* et, en conséquence, son incorporation par intermédiaire de la forme évaluatrice est exposée à une distorsion profonde ; une distorsion qui se nourrit de l'inflation de l'image et qui suscite une indétermination absolue entre l'unité et la multiplicité.

On vient de voir la façon dont Debord remarque que le spectacle réunit le séparé *seulement en tant que séparé* et, également, Deleuze et Guattari faisaient un appel à « soustraire l'unique de la multiplicité à constituer : écrire à $n-1$ ».⁵ En effet, dans un *imago mundi* dénaturé par l'annulation du quantitatif, l'écriture, en tant que stratégie pour (re)faire image avec le monde —et pas avec l'image qui prétende qu'est le monde— doit renoncer à tout essai pour élucider l'*unique* ; les deux alternatives qui restent donc pour n'importe quel projet d'écriture sont celle d'accepter l'image quantitative et comprendre le monde en tant que *séparation* ou celle de dénoncer la distorsion du spectacle économique, écrire à $n-1$,

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Rizoma (Introducción)*, José Vázquez Pérez et Umbelina Larraceleta (trads.), Valence, Pre-Textos, 2010, p. 16. *Vid. supra* la citation dans un contexte plus ample (pp. 340-341).

comprendre le monde en tant que *multiplicité* et faire image –faire rhizome– avec *tout*, au temps qu'elle échappe de la catégorisation qui, sans un sens du qualitatif qui lui fournit une définition, dévient stratification, sédimentation quantitative et arbitraire.

Notre interprétation de « l'insécurité narrative » chez Felisberto doit alors être reformulé comme une « indétermination narrative ». Cela veut dire que, au moins pour le lecteur, les phénomènes d'oscillation narrative chez l'œuvre félisbertienne peuvent être compris comme un mécanisme stratégique et pas seulement comme un problème. Nous pouvons parler d'une « incertitude narrative » pour, en profitant l'ambiguïté du terme, caractériser une ambivalence « insécurité/indétermination ». Les deux procédures sont interdépendantes : l'insécurité pose un problème du côté de l'auteur ; l'indétermination donne une solution du côté du lecteur. L'incertitude suscite la rencontre de l'instance auteur-lecteur avec elle-même et le dépassement continu des limites de la manifestation par un désir qui surgit comme invention authentique.⁶

C'est pour cela que notre essai s'est développé à partir d'une théorie de la séparation et de la structure (l'objet esthétique de Bakhtine, la figure de Genette, la division entre plans de l'énonciation et de l'énoncé) pour, d'une façon presque intuitive, dériver une théorie de la multiplicité. L'œuvre de Felisberto répond aux deux conceptions, puisqu'elle formule un essai pour canaliser le flux du désir dans l'écriture. Mais seulement si

6 Cela est la seule façon dont on peut concilier l'existence permanente des limites dans le récit et le dépassement continu de ces limites par le sujet : par opposition au concept de limite en tant qu'espace interstitiel de l'éclosion de la fantaisie (tel que les théoriques du fantastique le comprennent, devenant ainsi obligés à formuler des anacoluthe comme celui du « collapse de la fantaisie » lorsque la manifestation dépasse ses limites), nous assumons ici un concept de limite en tant que durée dans le sens bergsonien, c'est-à-dire, en tant que variable d'intensité concentrique infiniment élastique.

nous abandonnons l'illusion de l'unité (en écrivant à $n-1$) nous réussissons à nous introduire dans le flux lui-même et, en même temps, nous prenons perspective de la structure du signe de la manifestation *de dehors le signe*.

Notre conception de la *superficialité* de l'œuvre félisbertienne, remarquée déjà, comme on l'a vu, par Saúl Yurkievich, propose un itinéraire possible pour interpréter la corrélation entre structure et flux, entre insécurité et indétermination, entre déficit et excès. L'aplanissement du signe dans une seule surface qui contient tout ce qui avant était distribué en deux plans établit des nouvelles relations parmi les différents éléments de la manifestation. Et certaines de ces relations sont essentielles.

L'écriture de la modernité est une carte qui mute constamment. Un texte *ne dit rien à personne* ; au contraire, c'est le sujet qui lui fait parler. Mais le sujet moderne n'est pas une voix nettement différenciée ; il est une multiplicité qui ne connaît pas sa propre prolifération :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne son plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout.⁷

L'œuvre de Felisberto envisage ce déplacement du sujet moderne face à la prolifération de son spectacle *en aplanissant* la multiplicité. Ce ne veut pas dire qu'il opère une réduction ou une sélection sur l'image du

⁷ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, éd. cit., p. 31.

réel qui se présente devant lui pour essayer de réintroduire l'unité.⁸ L'aplanissement de l'image fait émerger sur une même surface tous les intervalles que le spectacle stratifie aux différents niveaux.⁹ La multiplicité continue à s'exprimer à $n-1$, mais elle quitte la hiérarchisation arbitraire où l'aliénation spectaculaire la plongeait : le multiple devient multiplicité.

La réification acquiert donc une autre valeur. Fréquemment on remarque le processus par lequel, chez Felisberto, les sujets deviennent objets et les objets deviennent sujets. Nous devons noter une nuance dans ce sens. Il est vrai qu'on peut interpréter ce phénomène en tant que marque de l'aliénation du sujet. On comprendrait alors que la réification du sujet est le motif principal et la subjectivation de l'objet un motif pour renforcer encore plus l'état d'aliénation et, en fait, il n'y aurait pas là qu'un changement de rôles entre sujet et objet, mais une polarisation carnavalesque vers le côté de l'objet : les objets *ne deviendraient pas sujets* ; tout simplement ils *sembleraient le faire* aux yeux d'un sujet réifié. Probablement cette lecture est la plus orthodoxe par rapport aux indices évidents dans les textes, mais, en tout cas, cette interprétation surgit d'une conception déficitaire de l'écriture : elle la comprend comme marque, représen-

8 Il y a une sélection pendant le processus de formulation du discours, car c'est la seule façon dont on peut créer un texte lisible. Le problème n'est pas la sélection au niveau de l'écriture technique qui produit le texte, mais au niveau de l'écriture « vivante », si l'on veut utiliser un terme de Carlos Vaz Ferreira ; au niveau de l'idée qui surgit simultanément au texte. Au niveau purement technique, la réussite de Felisberto est celle de la permanence de l'idée en mouvement sur le texte fixé et, en même temps, celle d'une fixation suffisante pour que le texte reste lisible pour quelqu'un différent de lui-même.

9 C'est peut-être ce besoin d'émergence en surface qui suscite que Felisberto recourt aussi fréquemment aux techniques de mise en abîme ; nous devrions parler alors de *mise en surface*, étant donné que, lorsque tous les éléments apparaissent en même temps au même plan, la différence entre surface et profondeur devient inopérante et les distances qui avant apparaissent entre des strates différenciées quantitativement sont mesurées maintenant qualitativement en tant que intensités différentes d'une même durée.

tation ou spectacle, *et comme rien d'autre*. Une lecture qui opère par excès devra accepter cette vue déficitaire, mais elle devra ajouter *quelque chose de plus*. Une interprétation par excès ne dérivera pas vers une plus-value du travail critique seulement si l'on opère au niveau de la production, c'est-à-dire de l'écriture. la réification félisbertienne se comprendra ainsi en tant qu'un processus volontaire et contrôlé du sujet pour s'introduire dans l'objet et pour, une fois qu'il soit dans l'objectif, lorsque le sujet se trouve littéralement *hors soi*, monter encore une fois à la position de sujet, prenant avec lui tout le monde objectif et le montrant sur la surface du *soi-même* : avec l'aplanissant de *l'imgo*, tout devient sujet. C'est dans cette deuxième lecture où nous nous situons.

Dans l'art, qui est essentiellement production d'image, l'inéquation de Debord « plus de contemplation, moins de vie » se reformule comme l'équation « image = vie ». Cela n'a aucun rapport avec le rôle « actif » du sujet en tant qu'auteur : le travailleur de la société du spectacle est aussi actif, et même s'il ne réussit pas à se libérer de l'aliénation généralisée. L'instance auteur-lecteur assume l'équation « image = vie » parce qu'elle refuse le passage intermédiaire de la comparaison. L'image n'est pas semblable à la vie, *sinon qu'elle a une vie elle-même*. Le sujet qui conçoit une telle idée produit du spectacle avec un seul but : le démanteler. L'exécution méthodique de spectacles parfaitement structurés et conçus dans la narrative de Felisberto Hernández ne surgit pas (seulement) en tant qu'une représentation du monde : la culmination de son projet est le démantèlement également méthodique et également conscient du spectacle bâti. La réification du sujet félisbertien et l'incertitude qui fait chanceler tout son appareil narratif sont le *momentum* authentique de génération du sens de sa manifestation. Tout autre est-il silence ? Non. Tout est silence,

du début. Il n'y a pas « d'autre », car tout a été intégré dans un plan borné et infini. Le sujet en tant que multiplicité pure qui ramasse avec lui tout ce qui n'est pas du sujet ; l'annulation du spectacle d'autrui et l'inclusion de cet autrui dans le spectacle à soi. Comme le dit Debord, le spectacle est « partout » mais, chez Felisberto, ce spectacle n'est pas celui de la marchandise, mais celui du sujet. C'est le *moi* qui atteint un tel degré d'accumulation qu'il devient image. Et dans cette image omniprésente du *moi*, le sujet collectif (l'instance auteur-lecteur, qu'est-ce qu'elle est, sinon un pan-sujet, en fin de compte ?) se reconnaît, entre et fait image avec toute la réalité condensée à la surface du miroir. Voilà le silence chez Felisberto. Et il n'y a rien d'autre.

APÉNDICE II: RESÚMENES

•

APÉNDICE II: RESUMES

•

APPENDIX II: ABSTRACTS

1. Resumen

El presente trabajo estudia una parte de la obra narrativa del escritor Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) desde un enfoque discursivo. Valiéndonos de diversas apoyaturas teóricas y críticas establecemos un marco de análisis en el que desarrollamos una interpretación detallada de las estrategias narrativas que se ofrecen en los relatos recopilados en el volumen *Nadie encendía las lámparas* (1947). Nuestro enfoque parte de la hipótesis de una “inseguridad narrativa” en la obra de Felisberto, esto es, de un desfase entre la intención del autor y el resultado de su escritura que provoca una constante reflexión metaliteraria. El autor, por medio de su narrador, intenta resolver los problemas de su escritura en la escritura misma, generando así un discurso fuertemente egocéntrico y tendente al solipsismo. Para compensar esta cerrazón de la manifestación literaria, la función narrador actúa como intercesora entre el sujeto y su mundo, proveyendo al sujeto de una salida exitosa para su espiral solipsista.

Debido al carácter eminentemente demostrativo de estas estrategias narrativas, centramos nuestra atención en los procedimientos espectaculares que fomentan, y estudiamos las funciones que la imagen detenta en los relatos. Hacia el final del trabajo, reformulamos nuestra hipótesis inicial y concluimos que la interpretación deficitaria de la “inseguridad narrativa” se puede reconducir en los términos de una “indeterminación narrativa” planificada y controlada.

2. Resumo

O presente traballo estuda unha parte da obra narrativa do escritor Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) desde un enfoque discursivo. Facendo uso de diversas achegas teóricas e críticas establecemos un marco de análise no que desenvolvemos unha interpretación detallada das estratexias narrativas que se ofrecen nos relatos recopilados no volume

Nadie encendía las lámparas (1947). O noso enfoque parte da hipótese dunha “inseguridade narrativa” na obra de Felisberto, isto é, dun desfase entre a intención do autor e o resultado da súa escritura que provoca unha constante reflexión metaliteraria. O autor, mediante o seu narrador, tenta resolver os problemas da súa escritura na escritura mesma, xerando deste xeito un discurso fortemente egocéntrico que tende ao solipsismo. Para compensar este peche da manifestación literaria, a función narrador actúa como intercesora entre o suxeito e o seu mundo, dotando ao suxeito dunha saída válida para a súa espiral solipsista.

Debido ao carácter eminentemente demostrativo destas estratexias narrativas, centramos a nosa atención nos procedementos espectaculares que fomentan, e estudamos as funcións que a imaxe posúe nos relatos. Cara á fin do traballo, reformulamos a nosa hipótese inicial e concluímos que a interpretación deficitaria da “inseguridade narrativa” pódese reconducir nos termos dunha “indeterminación narrativa” planificada e controlada.

3. Abstract

This essay studies some of the narrative works by Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) from a discursive approach. By means of different theoretical and critical supports, we set a frame of analysis in which we develop a detailed interpretation of the narrative strategies that arise through the stories included in the book *Nadie encendía las lámparas* (1947). Our approach starts from the hypothesis of a “narrative insecurity” in the works by Felisberto, that is, a mismatch between the author’s intentions and the results of his writing which causes a constant meta-literary reflection. The author, by means of his narrator, tries to solve the problems of his writing within the writing itself, thus creating a very egocentric discourse tending to solipsism. To compensate this clos-

ure of the literary expression, the narrator function works as mediator between the subject and his world, providing the subject with a successful exit from his solipsist spiral.

Due to the demonstrative nature of these strategies, we focus on the spectacular procedures that they provoke and we study the roles that the image plays in the stories. Near the end of the essay, we reformulate our starting hypothesis and we come to the conclusion that a deficit-based interpretation of the “narrative insecurity” can be redirected towards a planned and controlled “narrative indeterminacy”.